Rosenblüt in der Spruch auf Nürnberg (1447) rühmt den Meister Konrad Paumann 'ob allen maistern', darin u. a.: vgl. Perdun Zarncke Heft 2.

er trug wol auf von golt ein kron
mit contratenor und mit faberdon,
mit primitonus tenorirt er,
auf ela my so synkopirt er ihn.,

faberdon = franz. fauxbourdon, span. fabordon, it. falso bordon. Die päpstl. Kapelle soll es mit aus Avignon nach Rom gebracht haben. Dr. Guido Adler, Studien zur Gesch. der Harmonie: Sitz. d. ph. h. Kl. d. W. 98, 787 ff (1881)

Im Lit. Bl. 1887, Nr. 18: H. Müller, eine Abh. über Mensural des Karlsr. Hs. St. Peter, Programm. Lpz. 1886; es sind regule super discantum, schon Gerbert bekannt, aber nicht gewürdigt, nach aber eine der frühesten Urk. für Gesch. der Mensuralmusik, kommt, der Traktat zeigt, wie unsere Mensuralnotirung sich entw. hat Hand der mittelalt. Schemata, die aus d. klass. Alt. überlk. waren. Mensuralisten gehen nicht von der Taktteinheit von den einzelnen Längen u. Kürzen; ihre modi entspr. den rhythmischen Abschnitten, die Regel der Karlsr. Anonym: modi frequenter adinvicem miscentur, sit eius mutatio de primo (modo) ■■ (= — ∪) in tertium ■■■ (= — ∪ ∪), aus einem metr. Traktat unmittelb. entlehnt sein.

In der Hofschule zu Paris lernten die Schüler den Gesang nach den Versfüßen, nach Rhythmus u. Numerus, das sagt Alcuin in e. Ged. an den Kaiser:

III.
Instituit pueros Idythun modulamine sacro
Utque sonos dulces decantent voce canora,
Quis pedibus, numeris, rythmo stet musica, discu
Gerbert de cantu et mus. sacra 1, 277 (f. Dortal 2, 16

dem Stimmen singen Nonne u. Engel. 33,1.

sibm zeugen Nst. Bl. 874.

[Canti]ones bohemicae, Leiche, Lieder u. Rufe des 13. 14. u. 15. Jh. nach Hss. aus Prag [hrsg.] v. Guido Maria Dreves, S. J. Lpz. 1886 Fues's Verlag (5 M.); die " sind dreiteilig gebaute Lieder, z. Th. mit Melodien [...]. die Lieder (Hymnen [...]lorianische Sequenzen) z. Th. mit Verweisung auf die Mel. [...] Lieder [...] L. Bl. 1887 Nr. 48).

[...]thal, über die musik. Bildung der Meistersänger, Zfdt Alt. 20, 69 ff.
[...]ch, über die mus. Bildung der deutschen Dichter, insbes. der Minnesänger, [...] 13. Jh.: Reinmar u. Walther S. 194 ff.

Brambach, das Tonsystem u. die Tonarten des christl. Abendl., ihre Begriffs[...] gr.- u. röm. Musik u. ihre Entw. bis auf die Schule Guidos von Arezzo, [...] u. Wiederherstellung der Musiktheorie Bernos von der Reichenau, nach d. Karlsr. Hs. [...] Teubner 1881

[...]rand.

III Hugo <u>Riemann</u>, Studien zur Gesch. der Notenschrift Lpz. 1878 (Habil.-Schrift).

'Musices seminarium accentus' (Gervinus Händel u. Shaksp.-aer.).

D. J. 1322 klagt Papst Johann XXII. in e. Schreiben aus Avignon über eine
neue Musikschule, welche im Gesang das Zeitmaß beobachte, was als
Verschlechterung des Kirchengesangs angesehen wird. <u>vgl. S. I ff.</u>

Alte Angabe zur Geschichte der Musik: Lessing 11, 477 f. Limb. Chron. 76.

<u>musik. Kunstwörter</u>: Lexer Wb. 1303 ff. (fuge 1303). Zahn. 37a. Hugo v. Montf. 17.
Reinfried p. 671 (auch bêmolle, bêdûre). Z. Haupt 20, 69 (Zarncke).
vgl. Schm. Vocab. 122, d <u>organieren</u> von Walther als Nachtigall.
Schöffen schweiz. Gesch. 39 (ein Name '<u>Vagant</u>'). ze valle singen? Liedersaal 2, 209, vgl. MS. 3, 221 f.
MSH. 3, 21 (auf Liebeleben angewandt, 17. Jh.). ze <u>terce</u>, ze <u>prîme</u> singen Neidh. 83, 34.
von der <u>Nachtigall</u> Wackernagel 1, 68 (Bügen etc.).

E. de <u>Coussemaker</u>, scriptorum de musica medii aevi novam seriem,
a Gerbertina alteram, collegit nuncque primum edidit. Paris.

<u>Boetius</u> fünf Bücher über die Musik aus d. lat. in die deutsche Spr. übertragen
und mit besond. Berücks. der griech. Harmonik sachlich erläutert von <u>Oscar Paul</u>
mit vielen Tabellen u. Facsimiles. Lpz. 1872 – Gött. Gel. Anz. 1873 S. 385 ff.

<u>ahd.</u> Musiknotenschrift s. Zs. 8, 108 ff.

BIBLIOTHEK

DES

LITTERARISCHEN VEREINS

IN STUTTGART.

LXXXIX.

STUTTGART.

GEDRUCKT AUF KOSTEN DES LITTERARISCHEN VEREINS.

1868.

PROTECTOR
DES LITTERARISCHEN VEREINS IN STUTTGART:
SEINE MAJESTÄT DER KÖNIG.

*

VERWALTUNG:

Präsident:

Dr A. v. Keller, ordentlicher professor an der k. universität in Tübingen.

Kassier:

Professor Dr Kommerell, vorstand der realschule in Tübingen.

Agent:

Fues, buchhändler in Tübingen.

*

GESELLSCHAFTSAUSSCHUSS:

Oberstudienrath Dr Haßler, conservator der vaterländischen kunst- und alterthumsdenkmäler in Ulm.
Dr Holland, außerordentlicher professor an der k. universität in Tübingen.
Obersthofmeister W. freiherr v. Holtz in Alfdorf.
Dr G. v. Karajan, präsident der k. akademie in Wien.
Dr E. v. Kausler, vicedirector des k. haus- und staatsarchivs in Stuttgart.
Dr Klüpfel, bibliothekar an der k. universität in Tübingen.
Dr O. v. Klumpp, director der k. privatbibliothek in Stuttgart.
Dr Maurer, ordentlicher professor an der k. universität in München.
Dr Menzel in Stuttgart.
Dr Simrock, ordentlicher professor an der k. universität in Bonn.
Dr Wackernagel, ordentlicher professor an der universität in Basel.
Dr Waitz, ordentlicher professor an der k. universität in Göttingen.

FLORES MUSICE

OMNIS CANTUS GREGORIANI

VON

HUGO VON REUTLINGEN

NEU HERAUSGEGEBEN UND BEARBEITET

VON

CARL BECK

DECAN ZU REUTLINGEN.

STUTTGART.

GEDRUCKT AUF KOSTEN DES LITTERARISCHEN VEREINS
NACH BESCHLUSS DES AUSSCHUSSES VOM NOVEMBER 1865.

1868.

DRUCK VON L. F. FUES IN TÜBINGEN.

VORWORT.

Lessing macht in seinen collectaneen zur geschichte der litteratur bei dem artikel Octavius Petruccius de Fosombrone [1] (als dem angeblichen erfinder der drucknoten) die anmerkung: „Auf jeden fall will ich mir die alten drucke anmerken, in welchen sich musikalische noten finden, z. b. Flores musice omnis cantus Gregoriani. Impressum Argentorati per Joannem Pryss, 1488, 4°." Gewinnt hiedurch die folgende, jetzt zu neuer auflage gelangende schrift freilich zunächst nur das interesse, daß sie zu den ältesten bekannten notendrucken gehört, so ist doch eben dieser umstand auf der andern seite von so entscheidender bedeutung für die thatsache, daß unsre flores musicæ, wenn sie auch im wesentlichen nur die lehren des Guido von Arezzo popularisierten, doch oder vielleicht gerade darum das ganze mittelalter hindurch bis zu seinem ende ein vielfach gebrauchtes, classisches lehrbuch zur anweisung für den messgesang gewesen sein müßen [2]. Sonst

*

1 Karlsruher gesammtausgabe, 1824, band 22, s. 206. 2 Thut doch Forkel, allgemeine geschichte der musik, band II, wo er unsern Hugo erwähnt, II, 286, und beschreibt, II, 739, selbst seinem commentator wiederholt, II, 157. 165. 167. 259, die ehre an, ihn als geschichtsquelle für den gregorianischen kirchengesang zu citieren! Im gebiete der musikalischen litteraturgeschichte hat freilich der welsche Franchinus Gafor, lehrer der musik in Mailand, 1484, mit seinem 1518 daselbst gedruckten de harmonia musicorum instrumentorum opus wieder einmal den Deutschen den rang abgelaufen! Gerbert z. b., de cantu et musica sacra, kennt unsern Hugo nicht; nicht einmal das classische werk: N. A. Janssen, wahre grundregeln des gregorianischen oder choralgesangs. Ein archäologisch-liturgisches lehrbuch des gregorianischen kirchengesangs, für priester-, knaben- und schullehrerseminarien u. s. w. übersetzt und bearbeitet mit besonderer rücksicht auf die cölnischen und münsterischen kirchengesangsweisen von J. C. B. Smeddinck, kaplan in Bilk, Mainz 1846, wo s. 6 in dem verzeichnisse der litteratur Hugo fehlt; s. 45 dagegen ist aus dessen jahrhunderte, dem vierzehnten, der „berühmte musiker Glareanus" citirt.

wären sie ja wohl nicht so frühe, trotz der schwierigkeit des notendrucks, unter die presse gekommen.

Dem buche gebührt also offenbar nicht bloß eine antiquarische, auch nicht bloß eine musikalische, sondern eine zeit- und culturgeschichtliche bedeutung. Diese erwägung hat mich denn auch nach manchen aus der unzulänglichkeit meiner person genommenen bedenken, doch bewogen, dasselbe, nachdem ein verehrter freund, mitbürger und alterthumsforscher meine aufmerksamkeit darauf gelenkt, für den litterarischen verein zu bearbeiten, und dem deutschen alterthumsvereine, dem ich es am liebsten gewidmet hätte, zur erinnerung an die Septembertage 1862 wenigstens als gruß darzubringen. Es besteht aus einem gedichte von 635 leoninischen versen, die nach seiner eigenen angabe v. 595 ff. von einem auch sonst in dieser zeit hier bekannten Hugo sacerdos Reutlingensis, aus der bis 1500 [1] hier genannten familie der Spechtshart, 1332 verfaßt sind und aus einem dazwischen eingestreuten commentar von unbekanntem verfaßer, aber zweifelsohne der abfaßung des gedichtes nicht ferne liegender zeit [2].

Haben demnach unsre Flores auch für ihren nächsten entstehungskreis ein unverkennbares interesse (denn ihre dichtung ist demnach gleichzeitig mit dem politischen aufschwunge der stadt [3] und mit dem aufbau der Marienkirche [4], eines der denkwürdigen gothischen baudenkmale Schwabens), so erfülle ich mit erneuerung ihrer auflage eine patriotische pflicht, nicht bloß gegen meinen stand, wenn ein geistlicher von Reutlingen den nachruhm des sacerdos Hugo in dieser stadt

*

1 Siehe meines verewigten amtsgenoßen Gayler historische denkwürdigkeiten der stadt Reutlingen, 1840, s. 616. 2 Näheres siehe in der einleitung. 3 Freitag vor Judicá 1337 hat Ludwig der IV der Baier von Nürnberg aus der stadt die ersten urkundlichen rechte verliehen, welche am 27 Januar 1348 Karl IV bestätigte. Beide daten fallen also in die lebezeit unsres Hugo. Ist die vermuthung zu kühn, daß er bei den unterhandlungen seine hand mit im spiele gehabt habe? zumal, wenn wir als den unterhändler Wernher de Hurnbog, den schultheißen 1333, finden und in dieser zeit ein Wernher (bei welchem Hugo nach der in der einleitung angeführten urkunde von 1359 in gunst gestanden sein muß) als erster kaplan der gleichfalls neu erbauten Nikolaikirche vorkommt, ohne zweifel derselbe, der nach der inschrift in der taufkapelle oder vielmehr der alten trist (trisur)-kammer der Marienkirche viceplebanus, erster geistlicher, als stellvertreter des abts von Königsbronn hier war. 4 Erbaut 1247—1343.

wieder aufzufrischen versucht [1], sondern auch gegen die stadt selbst, der ich durch bürgerrecht und, wenn auch nicht durch geburt, so durch abstammung, angehöre. Sie wird gewöhnlich in schwäbischen und deutschen gauen nur gefeiert als die stadt der gerber und färber, die (nach Uhlands lied von der Reutlinger schlacht) haben „so meisterlich gegerbt" und „so purpurroth gefärbt", und freilich können bis zur stunde die Musensöhne unsrer nachbarstadt Tübingen auch hievon noch erzählen. Aber daß Reutlingen zu den Musen auch noch andre beziehungen habe, ist derzeit in größeren kreisen noch ein geheimnis. Und doch hat es mit dieser behauptung seine richtigkeit. Ich berufe mich hiefür zunächst auf Friedrich List, dem unsre zeit wenigstens nach dem tode die ehre, deren er im leben würdig gewesen wäre, erzeigt hat in der errichtung des ehernen standbilds in seiner vaterstadt, zu der Deutschlands fürsten und stämme die hand aufgethan und Elb-Athen uns seinen meister entsendet hat. Nun wohl, wird man erwidern, diese lorbeeren gelten nicht dem doctrinär und nationalökonomen, nicht dem manne der wißenschaft, der sein feld auf dem Tübinger katheder ja nur so kurz behauptet hat, sie gelten dem manne der that, dem praktiker und agitator! Was aber wird die welt sagen, wenn wir den meister der philosophie, das haupt des idealismus, ihn, bei dem es, mit unsrem dichter (v. 599) zu reden, auch hieß: Concio (und nicht bloß Suevorum, sondern) Concio doctorum quo colligitur variorum, dem die „hauptstadt der intelligenz" eine geraume zeit ein gut

*

1 Ich hätte hiezu noch eine besondere verpflichtung, wenn die vermuthung richtig ist, die sich aus Gayler II, 269 ergibt. Das pfarrhaus, in dem am 26 Mai 1498 Maximilian I abstieg, und das nach Ficions chronik (Stuttgart 1862) seite 230 (vergl. Gayler I, s. 137) von da an an der ecke das kaiserliche wappen trug mit der unterschrift:

„Ich bin, wie ein andrer mann,
Ohn, daß mir Gott die ehre gan"

hieß nach Gayler l. c. 1421 der alten schulmeisterin haus, 1426 meister Spechzhart, pfarrers haus. Es stammte, vermuthe ich, von unsrem Hugo und fiel von diesem an seinen neffen, den „lateinischen schulmeister Conrad" (siehe einleitung); wann es dann das eigentliche pfarrhaus wurde, ist unbekannt. Es wurde bekanntlich im großen brande 1726 zerstört, aber auf derselben stelle ist das jetzige pfarrhaus, meine amtswohnung, 1770 erbaut worden, nachdem man für seine wiederherstellung, wie für einen kirchenbau in Ohmenhausen, weithin collectiert hatte. Gayler II, 304.

theil ihres wißenschaftlichen glanzes abgeborgt hat, wenn wir Hegel für uns in anspruch nehmen! Und das dazu noch mit vollem rechte! Genealogische untersuchungen, die mir von amts wegen oblagen, haben es zur unumstößlichen gewissheit erhoben, daß er der alten reichsstadt Reutlingen entstammt, wohin während des dreißigjährigen krieges seine ahnen aus der umgegend (von Eningen und Sondelfingen) sich geflüchtet und wo fast sämmtliche familienglieder auf lange hinein ihren aufenthalt genommen haben [1]. Kein wunder freilich, wenn er von diesem heimischen boden als zettel in den einschlag seines idealismus ein stück derben realismus zum erbe mitbekommen hat, das in dem vielbesprochenen satze: „Was wirklich ist, das ist vernünftig", zu tage kam!

Nun, diesen söhnen Reutlingens gesellt sich hier als der dritte, oder vielmehr als der erste, Hugo Spechtshart bei, zum lebendigen zeugnisse, daß in der „stadt der gerber und färber" die Musen schon sangen zu einer zeit, da unsre jetzige alma mater im nahen Tübingen ihnen noch lange keine heimatliche stätte zu bieten im stande war.

Die hauptbedeutung unsrer Flores liegt freilich, wir können das weder uns noch der welt abläugnen, mehr in der musik, als in den Musen. Diesen zweck habe ich denn auch bei der vorbereitung ihrer neuen ausgabe vornämlich ins auge gefaßt. Zu dem ende habe ich dem (kritisch-revidierten und interpungierten, ohne die originalabbreviaturen abgedruckten) lateinischen texte eine deutsche, wie man finden wird, allerdings theilweise ziemlich freie bearbeitung hinzufügen zu sollen geglaubt, schon aus dem grunde, weil nicht alle philologen musiker sind und nicht alle musiker philologen. Überdiß habe ich die noten in die neue schreibweise umgesetzt und in einer besondern abtheilung, vom texte getrennt, zusammengestellt, zur erleichterung nicht allein des drucks, sondern auch des gebrauchs, der noch handlicher werden dürfte, wenn die notenabtheilung besonders geheftet und bei der lectüre neben den lateinischen text gelegt werden wollte. Zu beßerem verständnisse sind dieser zweiten abtheilung auch noch einige tafeln beigegeben. Die erste gibt mit der nöthigen erläuterung die „hand des Guido von Arezzo", die unsrem geschlechte zum wenigsten zeigen kann, wie wirs auch schon vor der zukunftsmusik in

*

1 Siehe F. F. Faber, die württembergischen familienstiftungen, fünftes heft, s. 68. 91.

unsrer zeit so herrlich weit gebracht. Die zweite tafel findet sich in ihrer ersten anlage in einem (aber auch nur in einem) der mir zu gebote gestandenen exemplare: sie verdeutlicht, glaube ich, nach meiner anordnung noch mehr als im originale, die mensuren des monochordes. Die dritte ist dem buche entnommen. Die vierte ist von mir dazu entworfen, eine übersichtliche zusammenstellung der acht tonarten zu geben, wie ich auch je am ende der betreffenden notenabtheilungen die übersichten der evovæ, psalmodieen, neumen u. s. w. zusammen gestellt habe.

So habe ich diese, so viel mir bekannt, älteste aus deutschem boden entstammte musiklehre in ihrer neuen gestalt möglichst zugänglich zu machen gesucht und habe hier nur noch meinen gehorsamsten dank zu bezeugen den herren, die mich in der arbeit so freundlich gefördert haben, herrn professor Dr A. v. Keller und bibliothekar Dr Klüpfel in Tübingen, oberstudienrath v. Stälin in Stuttgart, oberstudienrath Haßler in Ulm, den herren domkaplanen Agrikola und Frick in Rottenburg, und herrn Dr Theophil Rupp dahier. Wenn trotz solcher litterarischen unterstützungen das werk ein mangelhaftes geblieben ist, so muß ich eben schließen mit der wiederholung von Hugos eigener bitte (v. 613. 614):

> Ignoscant cuncti, si quid minus utile scripsi:
> Qui cunctis placeat, quia non puto, quomodo vivat,

einer bitte, der aber auch wir im geiste alter deutscher musika mit unsrem dichter noch die stimme des lobes zugesellen wollen (v. 609):

> Sit tibi laus et honor et gloria, Christe redemtor!

Mahnen diese tage doch alle confessionen an das im buche so oft behandelte gloria in excelsis!

Reutlingen am zweiten weihnachtsfeiertage 1865.

Der herausgeber.

EINLEITUNG.

Die geschichtlichen spuren, die über Hugo von Reutlingen aufzufinden waren, sind folgende. Einen bekannteren namen in der geschichtlichen litteratur hat er sich durch ein epos erworben, in welcher beziehung ihn unter den drei berühmteren namen der zeit Gayler aufführt [1]: „Hugo de Rutlingen, priester. Verfasser einer metrischen chronik der päbste und kaiser, in der Wiener manuscriptensammlung n. 859 (Pfister, geschichte von Schwaben III, 729).“ Der sachverhalt wird aber von Stälin [2] näher dahin angegeben, daß das Wiener manuscript (Cod. hist. prof. 3264) nur eine gleichzeitige exposition zu dem hexametrischen gedichte (weltchronik) des Hugo sacerdos de Rutlingen sei, die in Böhmers Fontes demnächst zur veröffentlichung kommen solle, während das gedicht selbst (l. c. III, 757 anm.), die chronik, verschollen sei. Am letztgenannten orte ist ein drittes werk von Hugo angeführt, und zwar das nur handschriftlich vorhandene (z. b. im cod. lat. monac. 8949) Hugonis Spechtshart capellani de Rütlingen speculum grammaticale metricum, wo auf dem letzten blatte Hugo sich wieder selbst angibt: „Anni cum Christi transissent mille trecenti | Et decies quinque, dictatus erat liber iste | Hugonem per me Spechizhart cognomine qui de | Rüdlinga natus sum presbyter inveteratus. Nach Stälins (aber nicht näher motivierter) angabe stand Hugo 1358 im 73 jahre, er müste demnach 1285

*

1 Denkwürdigkeiten der stadt Reutlingen, 1840, s. 39. Die beiden andern sind: Eberhard von Reutlingen, der dreizehnte abt in Bebenhausen, der 1260 die umfaßungsmauer des klosters begann, und eine Haila von Reutlingen, die unter dem sechzehnten abte Udalrich von Eßlingen, † 1320, daselbst eine kapelle am thore erbaute und nach einer alten inschrift der kirchenmauer auf dem kirchhof hinter dem hohen altare begraben ward.
2 Ch. F. Stälin, wirtembergische geschichte, Stuttgart und Tübingen 1847. II, 663. 198.

oder 1286 geboren sein. Nach einer, bei Gayler l. c. s. 22 wörtlich angeführten, im Stuttgarter staatsarchive vorhandenen, urkunde hat Hugo mit eigener hand eine donation zu einer zweiten präbende an der hiesigen Nikolaikirche noch an Pancratii (12 Mai) 1359 ausgestellt.

Nach Stälin l. c. sind zu allen drei gedichten Hugos commentare vorhanden; der zur chronik in der eben genannten Wiener exposition (28 je zweispaltige blätter, von Stälin auch III, 144. 211 in den anmerkungen mit belegstellen citiert); der zum speculum grammaticale, handschriftlich (in Basel; Mones zeitschrift II, 152. Braun noticia codd. mscr. ad SS. Udalricum et Afram 2, 60), von Hugos neffen bearbeitet 1350. Ist es nicht wahrscheinlich, daß eben dieser, „Conrad Spechtshart, lateinischer knabenlehrer in Reutlingen", auch verfaßer unsres commentars zu den Flores musicæ sei?

Jedenfalls scheint dieser Conrad derselbe zu sein, der den grund dazu gelegt hat, daß der name des Hugo Spechzhart in unsern tagen und zwar auf einem ganz andern gebiete, dem kirchenrechtlichen, und in ganz andern manuscripten, in den gerichtsacten, durch alle instanzen wieder auferstanden ist. Hugo Spechzhart hatte nämlich (dieses weitere datum findet sich wieder bei Gayler I, 162. 163) von Heinrich grafen von Vöhringen 1331 den Widumhof in Unterhausen um 190 denare hallischer münze erkauft und 1360 hat diesen „Widumhof zu Husen" (einem orte in unsrem Echazthale, unter der burg Lichtenstein gelegen) ein „schulmeister Conrad Spechtshart" (der also nach unsrer annahme offenbar als neffe des somit seit Mai 1359 verstorbenen Hugo in seine erbschaft eingetreten war) den „feldsiechenleuten zu Reutlingen, die ihre wohnung hant bei der (noch vorhandenen) Katharinenkapelle", gegen ein jährlich leibgeding von 26 pfund häller zu kaufen gegeben. Auf grund dieser urkundlichen thatsachen hat die gemeinde Unterhausen 1864 die armenpflege Reutlingen zu subsidiärer kirchenbauverpflichtung in anspruch genommen, und einen process angestrengt, dessen ungünstige entscheidung das andenken Hugos Spechtshart seiner vaterstadt nach über fünfhundert jahren noch sehr theuer machen müste, der aber indessen in zwei instanzen gegen Unterhausen entschieden wurde. Was die dritte und letzte bringt, wissen wir nicht, aber den vor-

liegenden urkunden verdanken wir die sichere bestimmung über das jahr der geburt (1285 oder 1286), wie das des todes (1359 oder 1360) unsres Hugo Spechzhart.

Als quelle konnten wir unsrer bearbeitung zu grunde legen die im anfange unsres vorworts von Lessing angeführte Straßburger ausgabe von 1488 von Pryß (Preiß), der Stuttgarter öffentlichen bibliothek (Hain repert. n. 7174) entnommen. Daneben stand uns zu gebot ein exemplar aus der Tübinger universitätsbibliothek. Beide exemplare sind sich in der art des drucks bis auf die eintheilung der seiten hinaus ganz gleich, nur daß im Tübinger die vier letzten blätter vor den schlußnoten nicht bedruckt sind, also auch kein druckort zu ersehen ist. Dagegen hat es allein die monochordentafel zu seite 55, aber erst nach seite 56 eingefügt, sodann den im texte seite 23 beschriebenen holzschnitt mit Tubal und Pythagoras u. s. w. als schlußvignette in sich und endlich eine reihe anderer musikalien, gedruckter (Lilium musicæ planæ Michaël Reinspeck, musici Alexandrini [sic!] de Nürnberg, impressum Ulmæ per Joh. Schæffler 1497) und ungedruckter bei sich.

Wenn Brunet (manuel de libraire etc. Paris 1861. II, 1296. 1299) von drei verschiedenen ausgaben der flores spricht, so läßt sich hienach in gemäßheit der von ihm angegebenen merkmale über das Tübinger exemplar nichts entscheiden. Dagegen gehört unser Stuttgarter exemplar n. 7174 entschieden zur zweiten ausgabe, da der druckort Argentinæ seite 192 ohne die abbreviatur für das „n" gedruckt ist.

Dagegen scheint das andere Stuttgarter exemplar n. 7173 (das wir mit dem sogleich nachher zu beschreibenden manuscripte erst am schluße unsrer arbeit in unsre hand zu erhalten so glücklich waren) entschieden nicht der ersten, sondern der dritten ausgabe anzugehören, wo nicht einer noch späteren. Dieser druck unterscheidet sich von unsrem n. 7174 im texte fast gar nicht, so daß er meistens auch die druckfehler gemein hat. Auch darin ist er ihm gleich, daß die abbildung der mensuren des monochordes ausgerissen ist. Was ihn unterscheidet, ist 1) daß der beim Tübinger exemplare angeführte holzschnitt, der in n. 7174 fehlt, hier sogar zweimal vorkommt, als titelblatt mit der aufschrift flores musice, und ohne diese im contexte, auf der kehrseite der

zwölf aus Petrus Aurora entnommenen, den Tubal betreffenden verse; 2) der druck ist kleiner (beim commentar auch enger), namentlich bei den versen, die meist als verse (also je auf besonderer linie mit großen anfangsbuchstaben) gedruckt sind, während n. 7174 sie in continuo, aber mit viel größeren lettern gibt. Während dieser daher 97 blätter hat, ist n. 7173 auf 83 zusammengegangen; 3) auf dem letzten blatte ist bei diesem kein druckort angegeben; 4) einzelne correcturen des textes laßen eine spätere hand, die gefälligeren formen der lettern (der notendruck ist gleich) eine spätere ausgabe vermuthen.

Älter als die beiden drucke ist die mir noch wie zum thorschluße in die hände gekommene handschrift (cod. poët. et phil. 4^o n. 52 der Stuttgarter öffentlichen bibliothek), auf dem deckel von pergament überschrieben als liber musicalis scientiæ, auf dem ersten blatte als Ars musica. Darüber steht: Paulus de Calvo (?) est possessor hujus musicæ artis, was dann links seitwärts noch einmal in einer eine papierrolle vorstellenden figur wiederholt ist, neben der in ein dreieck, wie auf ein band, geschriebenen mahnung: Qui hoc mutuat Paulo reddere debet. [1] Auf seite 60^b (das manuscript hat im ganzen 62^a) steht dann wieder mit großen rothen buchstaben Paulus de C W est possessor hujus libri (folgt darauf wahrscheinlich ein ortsname, der jedoch auch durch die loupe nicht sicher zu ermitteln ist: Rosnaviæ (Rosenau bei Tübingen, oder Rotweiliæ?) 1462. Das noch weiter hinaufreichende alter der handschrift aber wird festgestellt durch den unmittelbar darüber in ein viereck gemachten, aber mit rother tinte durchstrichenen eintrag: „Explicit. per Egidium (?) de Bülach, tunc temporis scolaris in Esslingen. In vigilia assumtionis Mariæ virginis. Anno domini 1420 (oder 21)".

Die nicht leicht zu entziffernde handschrift ist mit farben (roth meist, auch gelb) aufgeputzt, mit theilweise zierlichen und komischen initialen versehen. Sie ist aber keine abschrift, sondern gibt den commentar im auszuge, jedoch illustriert mit verschiede-

*

1 Auf der zweiten seite stehen oben über einer reihe von namen Johannes, Bartholomäus, Otto u. s. w. einige worte, von denen nur die letzten deutlich sind: „libros Wilhelmi abbatis" (ohne zweifel von Hirsau). In der mitte steht dann noch: „Ego musica omnia lætifico et cantus organa tango".

nen (theilweise dem Micrologus Guidos entnommenen) kreis- und andern figuren und sehr ausgiebigen notenbeispielen (die namentlich bei den tonleitern und intervallen regelmäßig eine probatio continua und interseciva, mit sprüngen, beifügen). Auch der text des gedichts ist nur ausgezogen, so daß die handschrift (30b) von vers 113 des ersten buchs zu vers 269 des zweiten buchs, und vom schluße des zweiten buchs vers 279 (seite 56 unsres n. 7174) schnell (33b) auf seite 88 unsres 7174 überspringt, von da aber (seite 37) zum anfang des vierten buchs (vers 445 f.), von welchem wieder die verse 461—66. 470—88. 502. 503. 511—518. 520—538 und von da an (38b) der ganze schluß weggelaßen sind. Die handschrift hat durchaus den charakter einer freien, aber sachverständigen bearbeitung des gedichts, wohl nur zur eigenen orientierung und benützung des besitzers, der an gelehrsamkeit und umsicht unsrem commentator überlegen zu sein scheint. So nimmt er seinen anfang, statt wie dieser in der stelle des hohelieds (2, 14), vielmehr in den scholastischen merkversen über die sieben freien künste [1], wenn er auch unkritisch genug ist, in seinem auszuge die ableitung der musik von mois, was waßer bedeuten soll, die fabel von des Pythagoras schmiedehämmerbeobachtung und von des Tubal musikconservationssäulen in den kauf zu nehmen.

Aber auch so ist das manuscript, das für die textesrevision an einigen stellen seinen besondern werth zeigte, ein schlagender beweis für unsre vermuthung im schlußworte, daß die Flores musice von Hugo Spechtshart bis zum schluße des mittelalters ein vielgebrauchtes, classisches lehrbuch des messgesangs und der musik gewesen sein müßen, eine vermuthung, die auch durch Stälin [2] bestätigt wird, der sie „ein für die geschichte der musik wichtiges werk" genannt hat.

*

1 Gramm loquitur, dia vera docet, rhet verba colorat, mus canit, ar numerat, geo ponderat, ast colit astra. Vgl. meine christliche dogmengeschichte, zweite auflage, Tübingen 1864, s. 14. 2 Wirtembergische geschichte III, 757.

[5 [1]] PROŒMIUM.

Sonet vox tua in auribus meis! Vox enim tua dulcis. (Salomon cantic. canticorum 2, 14.) Hæc verba secundum historiam sunt verba Salomonis ad amicam suam, filiam Pharaonis regis Aegypti. Quamvis autem secundum allegoricam expositionem Jesus Christus, salvator mundi, per Salomonem (qui pacificus interpretatur) clare designatus, verbis prælibatis alloquitur omnem hominem benignum et devotum, a quo invocari desiderat et laudari; specialiter cum eisdem verbis alloquitur omnes et singulos clericos, qui ab ipso ad hoc specialiter sunt electi, ut laudes ejus pro se et sibi commissis attente resonent et decantent. Unde cuilibet ipsorum petitioni dicit: „Sonet vox tua in auribus meis! Vox enim tua dulcis.“ Et quia dulcedo

*

EINGANG. „Laß mich hören deine Stimme, denn deine Stimme ist süß". (Hohelied 2, 14.) Solche worte hat nach der historie Salomo gesprochen zu seiner freundin, der tochter Pharaos, des königes Ägypti. Nach der allegorischen erklärung aber ist mit Salomo (der da verdeutschet heißet Friederich) Jesus Christus, der heiland der welt, in klarer weise gedeutet und der redet so zu jedem guten und frommen menschenkinde, von dem er anbetung und preis zu hören begehret. Insonderheit aber spricht er solche worte zu den geistlichen insgemein und einem jeden für sich, die von ihm besonders dazu erwählet sind, daß sie seine lobgesänge für sich und die, so ihnen befohlen sind, mit andacht anstimmen und absingen. Daher sagt er zu einem jeglichen ihrer bittworte: „Laß mich hören deine stimme, denn deine stimme ist süß.“ Dieweil aber die süßigkeit der stimme

*

1) Diese zahlen bezeichnen die von uns gezählten seiten des originals. Die seiten 2—4 desselben geben das inhaltsverzeichnis, das wir weggelaßen haben, um es durch das unsrige zu ersetzen.

vocis non solum procedit ex devotione cordis, verum etiam ex cognitione artis; idcirco ista ars sive scientia, quæ talem cognitionem specialiter docet et administrat, a quolibet clerico studiosius est addiscenda. Hæc autem scientia est musica, quæ licet in pluribus voluminibus prosaice et dispendiose sit tradita et descripta, in subscripto tamen libro, qui flores musicæ artis intitulatur, pro novellis clericis quoad ista, quæ ipsis maxime sunt necessaria, compendiose et faciliter est metrificata.

In hoc autem libro autor duo facit. Primo præmittit [1] [6] procœmium. Secundo prosequitur suum intentum. Secunda pars ibi (musica subscriptis). In procœmio tria facit: primo præmittit titulum nomenque libelli, et cum hoc artem illam sive scientiam, de qua tractare intendit. Secundo eandem artem breviter approbat et commendat, ut ex illa commendatione auditores benevolos reddat et attentos. Tertio divinum auxilium, sine quo nihil boni perfici poterit, invocat et implorat. Prima pars in principio libri (musica per flores), secunda ibi (omnes per partes), tertia ibi (omnia qui pascis).

*

kommt nicht allein aus der andacht des herzens, sondern auch aus dem verständnisse der kunst, so ist darum solche kunst und wißenschaft, die dazu verständnis insonderheit schenket und pfleget, von jedem geistlichen mit fleiß zu erlernen. Das ist die musika, so in vielen bänden ohne reime weitläufig ist beschrieben worden. Das buch aber, das du vor dir hast, blumenstrauß der musika, hat für junge pfäfflein, was ihnen hochnöthig ist, mit aller kürze in leichte reime gebracht. In diesem ersten abschnitt aber will der dichter ein zwiefaches. Zuerst schickt er einen eingang voraus und dann geht er seinen gedanken nach. Im eingange thut er dreierlei. Zuerst schickt er voran titel und namen seines büchleins und damit kunst und wißenschaft, von der er zu handeln gedenkt. Dann (v. 4 f.) will er diese kunst in kürze anpreisen und empfehlen, daß durch solche empfehlung die hörer freundlich und aufmerksam sollen gestimmt werden. Zum dritten (v. 12 f.) ruft und fleht er an die göttliche hilf, sonder welche nichts gutes kann zum ziele kommen.

*

1 In beiden ausgaben permittit. Tüb. und St. 7173.

Musica, per flores subscriptos, præstat odores
Dulces ac mores aptos confert et honores,
Quæ brevibus scriptis tibi commendatur in istis.
Omnes per partes cunctas si disceres artes,
Concordem cantum tradet tibi musica tantum,
Per quem laudari Deus almus vult et amari.
Ergo clericuli studiosi, quique novelli
Cantus confusum variis in partibus usum
Sunt postponentes, artem veram retinete, [1]
Per quam salvator, cantus [7] concordis amator,
Digne laudari semper queat et venerari.
Omnia qui pascis, pater omnipotens, precor, assis,
Hanc artem clare valeamque metrificare,
Hic ut clericulis possim prodesse novellis!

In ista prima parte dicit autor, quod scientia musicæ artis per subscriptos flores et per subscriptum librum sive tractatum discentibus et legentibus dulcem ac suavem affert odorem ad modum florum suavissime redolentium, qui his, qui se ipsis

*

„Die blumen, so du siehst, bringt musica dir und reicht dir darinnen köstlichen duft und feine sitten und herrliche ehren. Laß sie dir sein in diesem kleinen büchlein empfohlen! Wolltest auch alle künste der welt zumal du erlernen, musica lehrt doch allein des [5] gesanges wohlklang und einklang, durch den er, der große Gott, will gelobet sein und geliebet. Drum denn, ihr junge pfäfflein und kleine studenten, wer an des gesanges krauser verwirrung nicht findet gefallen, schließe der wahren kunst sich an, durch welche der heiland, [10] der freund harmonischen tonwerks, immer mag werden gelobt nach gebühr und verehret. Du aber, allmächtiger vater, der alles regieret, stehe mir bei, daß solche kunst in deutlicher weise ich sing' und wohlklingenden reimlein zu nutz und frommen der jungen pfaffen und kleinen studenten!"

In diesem ersten theile verspricht der dichter durch seinen im buche enthaltenen blumenstrauß mit der musik seinen schülern und lesern süßen und feinen geruch nach art der süß duftenden blumen, die beim nahen durch ihren süßen geruch manchfache anmuth und

*

1 Im texte: retinentes, auch in der handschrift.

proprius applicaverint, dulcedinem et confortationem multiformem præstare solent suo dulci odore. Et ob hoc iste liber „flores musicæ artis" est appellatus, quia discentibus non solum dulces præstat odores, verum etiam studiosis clericis aptos confert mores et varios apud Deum et homines honores.

Omnes per partes etc. Sequitur nunc ***secunda*** pars procemii, in qua autor materiam hujus operis approbat et commendat, dicens, quod inter omnes scientias liberales sola musica docet concordare cantum, qui dulcis est in aure domini. Quamvis autem apud Hebræos cantus musicales et instrumenta musicalia diversa ad laudem Dei longe ante incarnationem Domini fuerint adinventa, ut cythara, chorus, tympanum, organum, lira, psalterium, cymbalum, in quibus omnibus propheta David tam in psalterio, quam in secundo libro regum hortatur et jubet nos laudare Deum, (Unde ait: Laudate eum tympano et choro! laudate [8] eum in chordis et organo! Et iterum: In psalterio decem cordarum psallam tibi. Et iterum: Laudate eum in cymbalis bene sonantibus!); tamen post incarnationem Christi plures doctores sanctæ ecclesiæ et specialiter beatus

*

erquickung gewähren. Darum nennt er sein buch blumenstrauß der kunst musika, weil es nicht allein den schülern feinen duft verleiht, sondern auch den geistlichen studenten geschickte sitten und mancherlei gnade bei Gott und den menschen erwirkt.

Wolltest alle künste u. s. w. Damit beginnt des eingangs zweiter theil, in dem der dichter den inhalt des werks aufzeigt und empfiehlt, mit dem gedanken, daß unter allen freien künsten die musik allein lehre des sanges einklang, der süß ist im ohre des herrn. Schon bei den Hebräern sind musikalische gesänge und verschiedene musikalische instrumente erfunden worden lange vor der menschwerdung unseres herrn, z. b. cyther, chor, pauke, pfeifen, leier, psalter, cymbel, und in solchen allen sollen wir Gott loben und ihm danken nach der vermahnung seines propheten David so im psalter wie im zweiten königsbuche, da er spricht: Lobet ihn mit pauken im chor, lobet ihn mit saiten und pfeifen (psalm 150, 4)! Und abermals: Lobsinget ihm auf dem psalter von zehn saiten (psalm 33, 2)! Und wiederum: Lobet ihn mit hellen cymbeln (psalm 150, 5)! Aber seit des herrn menschwerdung haben viele lehrer der heiligen kirche, insonderheit der h.

Ambrosius et sanctus Gregorius papa cantum musicalem ad laudem Dei et sanctorum multiformem dictaverunt. Magis tamen Gregorius varium cantum musicalem, quo tam latini, quam Alemanni cum ceteris linguarum diversarum nationibus utuntur in divino officio, in duo volumina librorum videlicet in antiphonarium et graduale collegit, dictavit et neumavit sive notavit [1]. Processu tamen temporis quidam Alemanni et præcipue canonici ordinis sancti Benedicti, qui cantum musicalem non solum ex arte, verum etiam ex usu et consuetudine perfecte et cordetenus didicerant, ipsum omissis clavibus et lineis

*

Ambrosius (um 390) und der h. pabst Gregorius (um 600 nach Christus) vielstimmigen musikalischen sang gelehrt zu Gottes und der heiligen preis. Des mehreren hat Gregorius den vielstimmigen musikgesang, welchen die Lateiner und Deutschen mit den übrigen nationen verschiedener zungen im gottesdienst gebrauchen, in zwei bände gesammelt, sein antiphonarium und sein graduale [2], hat ihn gelehrt und mit neumen [3] oder noten versehen. Im verlaufe der zeiten aber fiengen einige Deutsche vornämlich von dem heiligen orden Benedicti, so den musikgesang nicht allein durch kunst, sondern auch durch brauch und übung vollkommentlich und auswendig erlernt hatten, an, denselben ohne schlüßel und linien, wie man sie bei neumen und noten braucht,

*

1 Diese stelle aus unsrem buche wird zum beweise, daß neumare und notare gleich genommen wurden, citiert bei Forkel, allgemeine geschichte der musik II, 157, anm. 138. Abermals kommt Forkel zur erklärung darüber, was Gregor bei der sammlung des antiphonarium etc. gethan, auf diese stelle zurück s. 165. 209. 2 Zwischengesang zwischen epistel und evangelium an den stufen des chores gesungen. 3 Striche und häckchen, die vor dem gebrauch der notenlinien über die textworte gesetzt wurden. Siehe viele beispiele bei Gerbert, Forkel u. s. w.! Über das wort neume hatte herr landesconservator, oberstudienrath Haßler die freundlichkeit mir mitzutheilen: „Papias (im vocabulista), dieser alte im fünfzehnten jahrhunderte allgemein gebrauchte lexikograph erklärt: Neuma id est pars cantilenæ, quæ fit de geminatione diphthongorum. In einem andern vocabularium latino-germanicum steht: Neuma est modulatio vel cantus vel signum monachale. In Altensteigs vocabularium theologiæ (Hagenowiæ 1517) steht: Neuma est combinatio vocum vel notularum ordinata. Derselbe leitet es von dem griechischen πνεῦμα ab." Sollte die ableitung von νεῦμα, neuma, wink (denn in der that sind es nichts weiter als winke zum singen des textes) nicht wahrscheinlicher sein? Vgl. Janssen-Smeddinck s. 47.

(quæ in neumis seu nota musicali requiruntur) simpliciter in libris notare cœperunt, et sic decantare et deinde juniores et suos discipulos sine arte frequenti usu et consuetudine cantum informare. Qui cantus sic per consuetudinem doctus ad diversa pervenit [1] loca. Unde jam non musica, sed usus est denominatus. In quo tamen cantu deinde discipuli a doctoribus et doctores a discipulis multiformiter discrepare cœperunt. Ex qua discrepantia et artis ignorantia usus est dictus confusus. Quo usu confuso spreto nunc fere omnes Alemanni, hactenus miserabiliter et mirabiliter per cantum usus seducti, ad veram artem musicæ revertuntur. Temporibus enim nostris super omnes homines variis artibus intendentes cantores usum addiscentes magis fatui judicantur, quia in omni arte plura sunt, quæ nostro sensu cognoscimus, quam ea, quæ a magistris discimus. Plectro enim donato et psalterio omnium [9] aliarum orationum vocabula de facili ex consimilibus syllabis cognoscunt. Et ru-

*

nur so in die bücher aufzuzeichnen, so abzusingen und darnach die jüngeren und ihre schüler ohne kunst durch häufigen brauch und übung im singen abzurichten. Solcher gesang, durch brauch erlernt, ist von da in verschiedene gegenden gedrungen, ward aber schon nicht weiter musika, sondern brauch geheißen. In solchem sange hats aber hernach zwischen schülern und lehrern gar manche abweichung gegeben. Von solcher abweichung und kunstlosigkeit hat man den gesang brauch ohne gesetz genannt. Solch gesetzlosen brauch hat man nun aber angefangen gering zu achten und so haben sich fast alle Deutsche, die zuvor kläglich und wunderlich durch den brauchgesang sich haben irre führen lassen, zur wahren kunst der musika zurückgewendet. Denn in unsern tagen sind die sänger vom brauche über alle menschen, so mit den verschiedenen künsten sich abgeben, hinaus als albern [2] geachtet, weil in jeder kunst mehr ist, was wir durch unsern eigenen sinn finden, als was wir von dem meister erlernen. Mit psalter und griff in der hand lernen sie aller andrer rede bezeichnung leicht nach der silben ähnlichkeit. So kann der bauer nach einem

*

1 Im texte steht pervenerint. 2 Das folgende fast wörtlich entlehnt aus Guidos von Arezzo prolog zu Regulæ de cantu ignoto. Forkel, allg. geschichte der musik II, 261. 262.

stici facto uno sulco agri subito scientiam agriculturæ agnoscunt. Item vinitores, scientia unius vitis (quando terræ inseri et postmodum per juncum palo seu baculo alligari et putari debeat) cognita, subito illam artem ex consimilibus didicerunt et sic de omnibus aliis scientiis. Stulti autem cantores usuales et eorum discipuli, etiamsi per centum annos quotidie cantarent, unam tamen historiam vel unum officium per se cantare nequeunt, tempus multum (in quo possent in pluribus artibus proficere) inutiliter expendentes. Unde etiam per cantum suum ex varia discrepantia frequenter Deum et sanctos suos non laudare, sed se invicem in choris et in ecclesiis confundere solent et vituperare et per hoc Deum ad iracundiam provocare. Vanitate ergo usus postposita cuncti cantores, qui hactenus usum didicerant et cantaverant, per consilium autoris hujus operis ad veram artem cantandi revertantur, quæ ars est musica. In qua ex similibus similia faciliter et concorditer cognoscuntur, ut cantus ipsorum concors fiat et acceptus Deo.

Omnia qui pascis etc. In ista parte et ultimate autor im-

*

furchenzug mit einem male die ganze kunst des ackerbaus. So der weingärtner; mit der kenntnis eines einzigen weinstocks (wann man ihn in die erde thun muß, wann hernach mit bast an pfahl und stock anbinden, wann beschneiden) kann er mit einem male die ganze kunst nach der ähnlichkeit; so ists bei allem andern wißen. Die thörichten brauchsänger aber und ihre schüler, wenn sie gleich hundert jahre fort tagtäglich singen, sind doch nicht im stande, nur eine einzige geschichte oder einen einzigen gottesdienst von selbst zu singen, und wenden lange zeit, die sie in mancher kunst könnte vorwärts bringen, ohne nutzen auf. So kommts, daß sie bei ihrem gesange mit den vielen mistönen gar häufig Gott und die lieben heiligen nicht loben, vielmehr in chören und kirchen bringen sie einander daraus, schelten einander und reizen ihren herrn Gott zum zorne. So laßen denn die eitelkeit des brauches alle sänger, die bisher den brauch gelernet und gesungen! Folgen sie dem rathe unsres dichters, der zur wahren sangeskunst zurückführt, welches ist die musika! Da kann man am gleichen das gleiche gar leicht und wohlstimmend lernen, daß ihr gesang wohlklingend werde und dem herrn gefällig. Du aber allmächtiger u. s. w. In diesem theile ruft der verfaßer zum schluße den

plorat divinum auxilium pro opere suo utiliter complendo et hæc pars satis lucide in textu declaratur.

Musica subscriptis fiat tibi cognita dictis,
In cordis cista si tu bene fixeris ista,
Istinc bis binas, quæ servant ordine, partes. [10]
Per primam partem discas *solvare* [1] per artem.
Jungit *mensuras* monocordis altera puras.
Tertia datque *modos* perfecte noscere cunctos,
In quorum formis cantus contexitur omnis.
Quartaque cunctorum dat formas nosse *tonorum,*
Ut valeas clare psalmos ex arte tonare.

Præmisso proœmio autor prosequitur suum intentum. Et dividitur hæc pars in duas. In prima dividit opus istud in quatuor partes sive in quatuor capitula, annectens cujuslibet capituli materiam, de qua tractat. Secundo subjungit illa per ordinem. Se-

*

göttlichen beistand an zu förderlicher vollendung seines werkes und ist dieser theil aus dem texte schon von selber genugsam deutlich zu ersehen. „[15] Musica werde in folgenden versen dir kund, wenn in des herzens schreine du wohl sie bewahrest, und damit die vier theile, die sie der reihe nach geben. Der erste lehrt mit kunst dich die tonleiter singen. Der zweite weist das reine maaß dem saitenspiel an. [20] Im dritten lernst von grund die sämmtlichen weisen [2] du kennen, in deren formen aller gesang sich beweget. Die vierte lehrt aller töne [3] arten erkennen, daß du mit kunst und mit verstand vermögest die psalmen zu singen" [4]. Nach dem eingang geht der dichter nun seinem plan nach, und zwar theilt sich dieser theil in zwei. Im ersten theilt er sein werk in vier hauptstücke und gibt von jedem seinen

*

1 So nach dem manuscript statt soluere im druck. 2 Modi, unsre intervalle. 3 Unsre tonarten. 4 Hugo befolgt so im wesentlichen ganz die ordnung, die Guido von Arezzo in seinem Micrologus de disciplina artis musicæ als in seinem hauptwerke genommen hatte. Unser erstes kapitel ist das zweite bei Guido; sein drittes und sechstes handelt vom monochorde; das vierte von den intervallen, das fünfte noch besonders von der octave; das zwölfte und dreizehnte von den tonarten; das fünfzehnte, de commode componenda modulatione, von den neumen der metrik (siehe bei uns vers 604 bis 606). Vgl. Forkel, allg. geschichte der musik II, 247—251. Die form der leoninischen verse hatte gleichfalls Guido in seinen Regulæ musicæ angewandt. Forkel l. c. 258 f.

cunda ibi: „Pollicis in capite" etc. In prima parte dicit autor: Si jam scripta dicta, quæ in quatuor capitula distinguuntur, subtiliter et perfecte tenaci commendamus memoriæ, musica fiet tibi nota. Tractat autem primum capitulum de tribus alphabetis, quæ sinistræ manui applicantur, cum vocibus musicalibus, quæ in solvatura requiruntur. Secundum tractat de monochordo et varia ejus mensura. Tertium tractat de novem modis antiquis et de quibusdam modernis, quibus omnis cantus contexitur. Quartum vero tractat de octo tonis, quibus omnis cantus specialiter in fine dijudicatur.

Circa hanc partem nota, quid sit musica et unde dicatur, [11] et quis sit ejus effectus et qui primum fuerunt ipsius musicæ inventores et quot sunt species ejus.

Musica sic definitur [1]: est liberalis scientia, perite cantandi copiam administrans. Vel sic: musica est recte cantandi scientia. Quæ (teste Boethio) inter septem artes liberales obtinet principatum ex eo, quod omnes aliæ artes in suis vo-

*

inhalt an. Im zweiten bringt er das erste der reihe nach, v. 24 ff. Im ersten sagt er, wenn bemeldte verse, die in die vier hauptstücke sich theilen, fein und vollkommen ins treue gedächtnis aufgenommen werden, dann wirst du ein musikkenner werden. Es handelt aber das erste hauptstück von den drei alphabeten, welche [2] man auf die linke hand macht mit den musiknamen, die man zur solvatur [3] braucht. Das zweite handelt vom monochorde (instrumente mit einer saite) und seiner mensur. Das dritte von den neun alten und einigen neueren modi oder intervallen. Das vierte handelt von den acht tonarten, nach denen man die art des gesanges an seinem schluße erkennt. Bei diesem stücke merke, was da sei die musika, woher sie ihren namen habe, was ihre wirkung sei, wer sie zuerst erfunden und wie viel arten ihr angehören. Musika wird so erklärt: Es ist eine freie kunst, die die fertigkeit gibt, zu singen, wie es sich gehört. Oder so: Musik ist die kunst recht zu singen. Sie hat (nach Boethius [4]) die erste stell unter allen freien künsten darum, daß alle andre künste bei ihren worten

*

1 Im texte diffinitur. 2 Nach der methode des Guido von Arezzo. 3 Neuerdings solmisation, singen der tonleiter. 4 Boethius † 524.

cabulis vocum intentionem et remissionem i. e. tempus longum et breve requirunt, circa quæ musica specialiter versatur. Dicitur autem musica a Musis, quæ secundum fabulas asseruntur fuisse filiæ Jovis et Memoriæ. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt. Vel dicitur musica a mois, quod est aqua, et icos scientia, quasi scientia aquæ. Ars enim musica dicitur juxta fluentium aquarum varios sonos fuisse adinventa. Vel quia dulcius et sonorius instrumenta musicalia juxta aquas, ubi impetuositas non impedierit sonare, cernuntur. Nec mirum; sunt enim vicina[1] elementa: aër et aqua, quæ maxime concurrunt in homine vociferante. Effectus autem musicæ est, ut faciat nobis Deum placitum, quem, juxta dictum prophetæ, laudare debemus per dulces musicæ cantus et instru-

*

spannung und abspannung der stimme, d. h. zeitlänge und zeitkürze brauchen, was die musik insonderheit lehret. Musik aber heißt sie von den Musen, die nach den alten fabeln töchter des Jupiter und der Mneme (gedächtnis) gewesen sein sollen. Denn wenn der mensch sie nicht im gedächtniße faßt, verschwinden die töne, da man sie nicht schreiben kann. Oder heißt musik so von mois[2] d. h. waßer und ikos, so im griechischen wißen bedeutet, also gleichsam wißen vom waßer. Soll doch, sagt man, die musik der verschiedenheit der töne des fließenden waßers ihre erfindung verdanken. Kann auch sein, weil man musikalische instrumente an den wassern, soweit nicht starkes geräusch ihr getöne übertäubt, lieblicher und mit stärkerem klange wahrnehmen kann. Kein wunder! es sind ja verwandte elemente, luft und waßer, wie sie am meisten bei einander sich zeigen im menschen, der schreit[3]. Die wirkung der musik aber ist, daß sie uns Gott gnädig macht, den wir nach des profeten wort loben sollen mit süßem gesang

*

1 Zu lesen statt vicinia. 2 Natürlich grundfalsch. Es gibt kein griechisches wort der art; allein die schlußendung des bekannten trojanischen flußes Simois könnte hergezogen werden. Icos, das griechische ικος aber ist kein hauptwort, sondern adjectivendung, und musikos ist, wer mit den Musen sich abgibt. Vielleicht, daß die scholastik den namen Mose, der Moyses geschrieben wurde und „aus dem waßer gezogen" bedeutet, hieher zog. 3 Da werden die thränen das waßer vorstellen sollen! Der sinn könnte auch sein, bei einem menschen im wortwechsel (vociferanti) sprudeln die töne und worte wie waßer heraus!

menta musicalia diversa. Laus autem Dei est honor Dei. Quicunque autem honoraverit Deum, honorabitur ab eo. Sic ipse ait in evangelio: quicunque honorificaverit me, honorificabit eum pater meus, qui in cœlis est. Et sic patet evidenter quod musica placat nobis Deum. Verum etiam hortatur et inducit nos ad quoslibet labores facilius tolerandos. Singulorum enim operum fatigationem vocis et sonorum modulatio et dulcedo consolatur, imo etiam dæmones fugat. Unde legitur primo regum cap. xvi: quod, quamcunque spiritus malignus arripuit et torquebat Saul regem, tollebat David citharam et percutiebat manu sua et recocillabatur Saul et melius habebat; recedebat enim ab eo spiritus malus, nequiens dulcedinem citharæ audire. [12] Primus autem inventor musicæ artis fuit Tubal ante tempus mosaicæ legis et ante diluvium. Unde legitur genesis iv, quod Lamech, qui fuit de stirpe Caïn, et septimus post Adam, duos habuit filios, nomen uni Abel, qui fuit pater habitantium in tentoriis atque pastoriis, et nomen fratris ejus Tubal, qui fuit pater canentium in cithara et organo, quæ

*

der musik und allerlei musikalischen instrumenten. Lob Gottes aber ist Gottes ehre. Wer aber Gott ehrt, wird von ihm geehret werden. So spricht er im evangelium: Wer mich ehret, den wird mein vater im himmel ehren (vgl. Joh. 8). So ist denn klar und deutlich, daß musik uns gnade bei Gott erwirbt. Aber weiter treibt und mahnet sie uns, daß wir allerlei mühen leichter tragen. Denn die ermüdung der arbeit wird durch wechsel von tönen und stimmen versüßt; ja sie verscheucht auch böse geister. So lesen wir im ersten buche der könige, im sechzehnten: So oft der böse geist kam über den könig Saul, daß er ihn plagete, da griff David nach seiner cyther und schlug sie mit seiner hand, und Saul kam zu sich und fand sich beßer; denn es wich von ihm der böse geist, da er nicht konnte die süßigkeit der cyther anhören. Der erste erfinder der musika aber war Tubal vor der zeit des mosaischen gesetzes und der sindfluth. So liest man im ersten buche Mosis im vierten, daß Lamech ein nachkomme Kains und der siebente nach Adam, zwei söhne hatte; der eine hieß Abel [1], ein vater derer, die in hütten wohneten

*

1 Jabal (Hieronymus in der Antwerpener polyglotte Jabel) 1 Mos. 4, 20 ist mit Abel 1 Mos. 4, 2 verwechselt.

sunt instrumenta musicalia. Iste Tubal inventor musicæ artis, cognoscens, quod Adam primus homo (a quo ipse Tubal erat octavus in genealogia) prædixerat, mundum periturum et deleturum (?) per aquam et ignem, ne musica periret, scripsit ipsam in duas columnas, quarum una fuit latericia, altera marmorea, ut, si marmorea per ignem periret, latericia permaneret, vel si per aquam latericia periret, marmorea permaneret. Pro maximo enim thesauro habebat illam scientiam, quæ etiam post diluvium (quo omnes homines præter Noë et tres filios suos cum suis uxoribus deleti per iram Dei fuerant) in tabula marmorea post egressionem Noë de archa fuerat denuo adinventa. Unde de hoc scribit egregius doctor et metrificator, dominus et magister Petrus, in libro, qui intitulatur „Aurora", duo decim versus:

Iste Tubal cantu gaudens pater exstitit horum,
Qui citharis psallant organicisque modis.

*

und vieh zogen, sein bruder aber Tubal [1], von dem sind herkommen die geiger und pfeifer. Jener Tubal, erfinder der musik, wuste, daß der erste mensch Adam (von dem an er der achte im stammbaum war) geweissagt, die welt werde untergehen und vernichtet durch waßer und feuer. Da hat er denn, daß die musik nicht untergehe, dieselbige auf zwei säulen beschrieben; die eine war von ziegelstein, die andere von marmor, daß wenn die marmorsäule im feuer vergienge, die ziegelsäule erhalten bliebe, und wenn diese im waßer verdürbe, die andere ganz bliebe. Denn jene kunst achtete er als den grösten schaz, und so wurde sie dann auch nach der sündfluth (in der alle menschen außer Noah und seinen drei söhnen mit ihren weibern durch den zorn Gottes sind vernichtet worden), nachdem Noah aus der arche gegangen, auf der marmortafel von neuem gefunden. Hievon schreibet der herrliche lehrer und reimer, herr und meister Petrus [2] in seinem „Morgenrothe" (Aurora) die zwölf verse: „Tubal entzückt vom gesange, er ist ein vater geworden derer all, die mit der geig' und

*

1 Eigentlich Jubal; Tubal im texte ist offenbar entstanden aus der verwechslung mit Thubalkain 1 Mos. 4, 22. 2 Petrus de Riga, canonicus regularis zu Saint Denys in Rheims. Seine Aurora ist nach Brunet in der kaiserlichen bibliothek in Paris mehrfach vorhanden.

Musica dulce canens fuit ars inventa per illum,
Ut pastoralis gaudeat inde labor.
Et quia novit, Adam primum dixisse parentem
Judicium duplex seculis [1] ignis aquæ,
In geminis artem scripsit posuitque columnis;
Exstitit hæc laterum, marmoris illa fuit.
Ut non hæc per aquam pereat, non illa per ignem,
Si sit deficiens [13] una, sit una manens,
Ut nobis Josephi declarant scripta: columnam
Marmoream tellus syria servat adhuc.

Et quia scribitur in principio ecclesiasticæ historiæ: „Omnis sapientia a domino Deo est et cum illo fuit spiritus et est ante eum", ipse Deus, qui per spiritum sanctum primo cordi Tubal (de quo supra dictum est), scientiam musicæ artis infudit, qui etiam dividit singulis prout vult (ut ait apostolus Paulus), deinde eandem scientiam cordibus etiam aliorum infudit. Unde scribitur, quod Pythagoras philosophus primus

*

mit der pfeife erfreun. Süßer töne gesang hat an Tubal seinen erfinder, daß sich erlabe daran waidlich der hirt' auf der flur. Weil er denn wuste, daß Adam, der erste vater der menschen, hab ein gericht durch die gluth oder die fluth angedroht, schrieb er die kunst auf zwei wohl hingestellete säulen, jene aus ziegeln gebrannt, diese aus marmelgestein. Wollt' so die eine vor feuers-, vor waßersgefahren die andre retten: wenn bräche die ein', bliebe die andere ganz. Wie das in seinem buche Josephus uns hat beschrieben, stehet im syrischen land die noch von marmelgestein." Und dieweilen im anfang der kirchenhistorie [2] geschrieben stehet: „Alle weisheit stammt von Gott dem herrn, mit ihm war der geist und ist vor ihm", hat derselbige Gott, der durch seinen heiligen geist dem Tubal, wie oben gemeldet, die kunst der musik eingegeben, der auch nach des h. apostels Paulus spruch (1 Cor. 12, 11) einem jeglichen zutheilt, nachdem er will, dieselbe kunst auch in andre herzen gegeben. Denn es stehet geschrieben, Pythagoras [3], der weltweise, sei der

*

1 So heißt es wirklich im originale. 2 Von wem ? nicht bekannt.
3 Hierauf bezieht sich der alte holzschnitt auf der letzten seite: oben Tubal

apud Græcos musicæ artis repertor fuit. Translator autem ejusdem artis in latinum Boethius, genere et scientia clarissimus et ejusdem artis secundum numerorum proportionem investigator profundissimus. Guido vero monachus exstitit vocum indagator diligentissimus et commendator traditorque certissimus.

Dividitur autem musica in tres species. Alia enim vocatur harmonica, alia rigmica (rhythmica), alia metrica. Harmonica est, quæ discernit inter sonos, videlicet gravem et acutum, et est idem harmonica et discretio modulationis. Rigmica est, quæ requirit inquisitionem dictionum, utrum bene vel male cohæreant dictiones. Metrica est, quæ mensuram diversorum metro-

*

erste erfinder der musik bei den Griechen gewesen. Ins latein aber hat sie Boethius übersetzt, ein mann nach geschlecht und wißen gar hoch gestellet und der tiefsinnigste erforscher unsrer kunst nach den verhältnissen der zahlen. Guido aber der mönch hat die musikzeichen und namen gar fleißig erforschet und zuverläßigst berichtet und befohlen [1]. Die musika aber hat drei theile. Der eine heißt harmonik, der andere rigmik [2], der dritte metrik. Harmonika ist es, die da unterscheidet die töne nach tiefe und höhe, und ist das gleiche, wie unterscheidung der modulation (tonhöhe). Rigmik verlangt untersuchung der sätze nach guter oder schlechter beschaffenheit ihres zusammenhanges. Metrik zeigt in billiger weise die mensuren der verschiedenen versmaaße. Unser werk aber handelt allein vom ersten theil, welcher

*

mit seinen zwei säulen im angesichte der arche Noahs, in der mitte Pythagoras, die töne der arbeitenden hämmer abwägend, unten links das mühlrad mit dem waßerrauschen!

1 Guido von Arezzo, im buche öfters genannt, lebte um 1020. Siehe über ihn Forkel, allgemeine geschichte der musik II, 242 ff. Gerbert, de cantu et musica sacra. St. Blasien 1774, I, 283. II, 42 ff. 61. Thomas Busby, allgemeine geschichte der musik, übersetzt von C. F. Michaelis. Leipzig 1821. I, s. 268 f. Brendel, geschichte der musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Leipzig 1855, I, 13. 14. Kiesewetter, geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen musik. Leipzig 1834, s. 21 f. Derselbe, Guido von Arezzo, sein leben und wirken. Leipzig 1846. Palmer, Guido von Arezzo, art. in Herzogs realencyklopädie für protestantische theologie und kirche V, 411. 2 Eigentlich wohl rhythmik, von rhythmus, takt.

rum ostendit probabili ratione. De prima autem specie (quæ primitus per Pythagoram juxta varios sonos malleorum fabricantium ex varia intentione et remissione cordarum fuit considerata) duabus aliis omissis tractatur in hoc opusculo. Sunt et aliæ variæ divisiones musicæ, quæ hic causa brevitatis sunt omissæ.

*

von Pythagoras nach der verschiedenheit der töne bei schmiedehämmern [1] durch die spannung und herabstimmung der saiten ist erwogen worden. Es gibt auch noch andre eintheilungen der musik, die haben wir der kürze willen weggelaßen.

*

1 Die fabel ist aus dem zwanzigsten buche des guidonischen Micrologus entnommen; Guido seinerseits verdankt sie dem Boethius.

CAPITULUM PRIMUM DE TRIBUS ALPHABETIS.

1.

Pollicis in capite   scribi vult Gamma Ut apte,
Quod græcam formam   [14] per scripturam capit istam:
Γ Ut.
Mox alphabeta   connectis in ordine trina
Vocibus adjunctis,   quas dat tibi musica, cunctis.
Pro signo vocis   istic vocem vocitabis.
Hæc alphabeta   sinistra manus sociabit,
Per quorum voces   cunctos cantus variabit.
Prima duo finit G: ternum cursitat ad D.
Gamma Ut ac A Re   B Mi pollex sociare
Vult, in radice   post C Fa Ut indicis esse,
Sed fert D Sol Re   digitus longissimus inde;
Fert E La Mi medius: capit F Fa Ut auricularis,
In cujus gremio   G Sol Re Ut esse memento,

*

Erstes hauptstück von den drei alphabeten. 1. „Auf des daumens spitze will Gamma Ut sich sehen beschrieben, [25] das in griechischer schrift solch eine gestalt hat bekommen: Γ Ut. [1] Drauf verbindest die drei alphabete du nach der reih mit allen tönen, die dir musika angibt. An dem zeichen des tons wirst du darnach ihn selber erkennen. Diese alphabete sodann die linke hand wird vereinen, daß nach ihrem getön' jedweder gesang sich gestalte. [30] Die zwei ersten der alphabete sind durch ein G begrenzet, das dritte geht bis zu dem D fort. Gamma Ut, A Re B Mi siehst du vereint auf dem daumen. C Fa Ut will sodann zeigfingers wurzel bedecken. Drauf wird D Sol Re vom längsten finger getragen. [35] Zwischen hinein folgt E La Mi. F Fa Ut nimmt der kleine. G Sol Re Ut

*

1 Das griechische G, Γ, gamma.

Inde suo more collo gerit hic A La Mi Re
Et caput ornari cupit ejus per B Fa B Mi;
Pilleus, o medice, tibi sit C Sol Fa Ut apte,
Sed D La Sol Re digitus fert longior inde,
Index hinc iterat [15] E La Mi, quod vertice portat,
F Fa Ut in digito redit et G Sol Re Ut ipso,
Hinc A La Mi Re gerit medius: medicus B Fa B Mi
Et CC Sol Fa. Repetit medius DD La Sol.
Singula præscripta manus hic monstrat tibi picta.

Sequitur manus Guidonis, inscripta:

Disce manum tuam si vis bene discere cantum,
Absque manu frustra disces per plurima lustra.

Tabula I.

*

trägt er im schoße, drauf liebt er den hals mit A La Mi Re zu schmücken und das haupt mit B Fa B Mi zu krönen. Setze, du nächster, zum hut C Sol Fa Ut zierlich aufs haupt dir. [40] D La Sol Re sodann, es sei vom mittelfinger getragen. Nun kommt E La Mi wieder, zum gipfel des zeigefingers erhoben, er selbst zeigt F Fa Ut auf und G Sol Re Ut. Darauf der mittelfinger trägt A La Mi Re, der nächste B Fa B Mi, CC Sol Fa daneben; der mittle nimmt wieder auf DD La Sol. Alles zeiget genau so die unten gezeichnete hand dir"[1].

*

1 Das bild (tafel 1) zeigt die sogenannte hand des Guido von Arezzo. Die inschrift in der hand selbst, welche zugleich die originalform der damaligen viertels- und halben noten zeigt, lautet: Hebung und senkung der sechs töne.

c f g
Bmoll und Bdur hat gleiches wesen
a d e

Lerne die Hand nur gut, wenn du willst lernen das singen,
Ohne sie bleibt jahrzehnte hindurch dein lernen vergeblich.

Zum verständnisse der barbarischen namen im texte, wie sie auf den fingern der hand verzeichnet sind, dient zunächst folgendes. Die töne wurden (und werden heute noch in Frankreich für die daher benannte „solmisation") bezeichnet (s. Forkel II, 278) nach den anfangssylben des folgenden, angeblich von Paulus diaconus um 800 (oder von diaconus Paulus aus Aquileja um 700; Forkel, allgemeine geschichte der musik II, 278) herrührenden verses:

Ut queant laxis
Resonare fibris

Præmissa hujus libri divisione in capitula, nunc autor prosequitur ista per ordinem. Et potest hæc pars dividi in quatuor partes, secundum numerum quatuor capitulorum. Secunda pars ibi: Mentio sed facta. Tertia ibi: In modos. Quarta ibi: Per prædicta. Prima dividitur in tres partes principales. In prima enim parte tractat autor de his, quæ sunt principia in musica, quoad solvaturam, sicut sunt tria alphabeta, quæ per claves

*

Nachdem die eintheilung in kapitel vorausgegangen, kommt jetzt die reihe an ihre darstellung, und kann diese in vier abschnitte getheilt werden, nach der zahl der vier hauptstücke: erstes hauptstück von den alphabeten, zweites hauptstück vom monochorde, drittes hauptstück von den intervallen (modi), viertes hauptstück von den tonarten (toni). Das erste hauptstück hat drei theile: der erste theil v. 24 ff. behandelt die grundlehren der musik für die solvatur (das notensingen), wie das die drei alphabete sind, welche nach schlüßeln und

*

Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii reatum,
Sancte **J**ohannes!

(Siehe den vers in noten gesetzt bei Forkel, allg. geschichte der musik II, 160 f. 264 ff. und bei uns am schluße der notenabtheilung.) Deutsch: Daß mit voller stimme deine knechte singen deine wunderthaten, löse entweihter lippen schuld, heiliger Johannes.

Hienach hießen sie denn Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La; der siebente ton kam erst später hinzu mit dem namen Si, wie auch ursprünglich das B beides noch bedeutet, das später aufgekommene runde b, mit dem runden bogen, und das eckige ♮, das in dieser form einem h gleichend späterhin, als der siebente ton, den auf G folgenden namen H erhielt. Zu bemerken ist ferner, daß in der (solvatur- oder solmisations-) tonleiter der halbe ton immer zwischen dem dritten und vierten ton, also zwischen Mi und Fa liegt. Diese tonleiter wurde dann, so oft es nach der lage des halben tons möglich war, d. h. siebenmal in die folge der 23 töne eingelegt, wie dieß die angefügte tabelle zeigt, in welcher auch die im folgenden commentare noch weiter genannten namen der octaven schon eingezeichnet sind. Die einzelnen unter diesen 23 (ursprünglich bis d nur 22) tönen wurden nun benannt nach der zusammensetzung ihrer ursprünglichen namen mit der tonleiter, wie sie in der tabelle unten zusammengestellt und auf der hand des Guido vom daumen an in der durch zahlen bezeichneten ordnung eingezeichnet sind. Vgl. Janssen-Smeddinck s. 33. 34. 35.

et voces, per lineas quoque et spatia sinistræ manui adsociantur. In secunda parte subjungit solvaturam per vocum mutationem, quoad omnem cantum. In tertia parte cantum in diversas distinguit species. quædam incidentia annectendo. Prima pars in principio ibi videlicet (Pollicis in capite), secunda ibi (Voces mutare), tertia pars ibi (Discas hinc varium). Adhuc prima pars dividitur in duas partes. In prima parte permittit (præmittit?) primam vocem, qua utuntur musici cum quadam clave græca. In secunda parte subjungit reliquas voces musicales, junctas clavibus latinis. Secunda pars ibi (Mox alphabeta). In prima dicit, quod Γ i. e. G græcum, gamma, cum hac voce Ut primo manui sinistræ, in capite pollicis, i. e. in summa junctura debet collocari, quod et cum græca forma videlicet ista [16] Γ Ut debet scribi, ubi depingitur manus, quamvis propter metrum sub alia forma scribatur in textu. Præponitur autem hæc vox Ut cum græco G, ut A, quæ est litera prima latina, altrinsecus tonum infra se, Ut, hac voce, Re sibi adscripta, habeat et Γ græcum ad latinum G diapason introducat, ut lucidius infra patebit in secundo capitulo. Et propterea,

*

namen, auch nach linien und zwischenräumen der linken hand angepaßt werden. Im zweiten theile v. 73 ff. kommt die solvatur mit dem namenwechsel (mutation) durch die ganze tonreihe. Der dritte theil v. 98 ff. unterscheidet gewiße arten des gesanges und bringt einiges einschlägige bei. Auch dieser erste abschnitt hat aber wieder zwei theile. Im ersten theile ist das erste zeichen vorausgestellt, das die musiker mit einem griechischen schlüßel gebrauchen. Im zweiten theile v. 26 ff. kommen die übrigen musikzeichen mit ihren lateinischen schlüßeln. Der erste abschnitt meldet, daß Γ, gamma, d. i. das griechische G, mit dem zeichen Ut seine stelle habe am anfange der linken hand, an der spitze des daumens, d. i. in der obersten junktur und daß es auf der hand oben mit dem zeichen des griechischen alphabets zu schreiben ist, wenn es auch dem versmaaße zulieb als Gamma im texte vorkommt. Das griechische G führt aber das zeichen Ut, damit das A, der erste lateinische buchstabe, dann mit dem zeichen Re zur seite noch einen ton als Ut unter sich habe und daß das griechische G zur octave, dem lateinischen G, einführe, wie solches

quod Γ græcum præponitur et latinæ literæ subsequuntur, datur intelligi, quod musica pro majori parte primum a Græcis fuit adinventa, a Latinis vero consummata.

Mox Alphabeta etc. In hac parte autor subjungit claves latinas cum musicalibus vocibus sibi junctis. Et dividitur hæc pars in duas. In prima parte declarat tria alphabeta, quæ sunt claves in musica quoad vocum suarum associationem. In secunda parte declarat illa quoad vocum suarum proprietatem. Secunda pars ibi (Hæc alphabeta). Adhuc prima pars dividitur in tres partes. In prima parte declarat autor prædicta tria alphabeta, quoad suum principium et finem. In secunda parte in manus sinistræ juncturis per ordinem locat illa. In tertia parte voces dictis alphabetis junctas annunciat, et quotiens in manu locentur, assignat et cum hoc proprietatem juncturarum sinistræ manus quoad lineas et spatia et quoad numerum linearum et spatiorum dilucidat. Secunda pars ibi (Γ Ut, A Re, B Mi),

*

im zweiten kapitel wird deutlich werden. Und daß das griechische G voransteht, die lateinischen buchstaben aber folgen, läßet merken, daß die musik zum grösten theile ist von den Griechen erfunden, von den Lateinern aber vollendet worden. „Drauf verbindest die drei alphabete u. s. w." gibt die lateinischen schlüßel [1] mit ihren musikzeichen. Und zwar hat dieser theil zwei abschnitte. Der erste zeigt die drei alphabete, das sind die musikschlüßel in verbindung mit ihren tonzeichen (voces), der zweite theil erklärt v. 58 ff. die zeichen nach ihrer eigenthümlichkeit. Wieder zerfällt der erste abschnitt in drei theile. Der erste theil zeigt die drei alphabete in ihrem ganzen umfange vom anfang bis zum ende. Der zweite theil v. 32 ff. stellt sie mit ihren verbindungen (junkturen) an den fingern der linken hand auf. Der dritte theil v. 48 ff. hängt die zeichen an, die mit den genannten alphabeten verbunden sind, zeigt ihre stelle auf der hand und damit die eigenthümlichkeit der junkturen (verbindungen) der linken hand in bezug auf linien und zwischenräume, sammt der zahl der beiden letzten.

*

1 Schlüßel, clavis, heißt hier nicht der notenschlüßel, sondern die note selbst und von diesem namen stammt unser noch gebräuchliches wort „claviatur", als die summe und reihe der claves, der notentasten. Vgl. Janssen-Smeddinck s. 32 anmerk. 1.

tertia pars ibi (His visis voces). Hæc tertia pars posset dividi in plures partes secundum hoc, quod plura declarantur in illa.

Hæc est sententia in generali. Ad cognitionem textus nota, quod, ubicunque ponitur in hoc libro hæc dictio vox, non pro vera voce, sed pro signo vocis ponitur. Non enim Ut Re Mi Fa Sol La sunt veræ voces, sed signa vocum. Reliqua omnia sufficienter patent usque ad illum locum: His visis etc.

[18] His visis voces, quas dat tibi musica, noscas,
Juncturas vocum post hoc ex ordine poscas.
Ut Re Mi Fa Sol La voces musica cantat,
Ordine sinistra septeno quas manus aptat,
Ut per præscripta poteris cognoscere dicta.
Post hæc cognosce: quid linea, quid spatiumve.
Impar junctura sit quævis linea dicta,
Vult numeroque pari spatium junctura notari,
Linea bis quina nonies spatio sociatur,
Quando tota manus per juncturas peragatur.

In ista parte autor voces dictis alphabetis junctas annumerat et, quotiens in manu locentur, assignat et cum hoc pro-

*

Diesen dritten theil kann man dann wieder, weil verschiedentliches in ihm vorkommt, auch verschiedentlich abtheilen. Das ist der inhalt im ganzen. Zum verständniße des textes merke: wo im buche der ausdruck vox, ton, vorkommt, ist nicht die wirkliche vox, sondern das zeichen des tones verstanden. Solche zeichen eben sind Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. „Ist dir solches bekannt, so geh' an die zeichen, die dir die musica gibt und fordere darauf die reihen [1] der töne zu wißen. [50] Ut Re, Mi, Fa, Sol, La sind die töne, drin musica singet, wie sie zum siebner sich ordnet die linke, was du zusammt aus dem obigen weißest. Darauf merke sofort, was linie sei und was spatium (zwischenraum). Linie heißet jede ungerade junctura und [55] spatium will die junctura gerader zahlen bedeuten. Zehnfach ist die linie, die neunmal in sich den zwischenraum birgt, bis die linken juncturen man durchmacht". Nun kommen die zeichen zu den drei alphabeten mit ihrer stellung auf der hand, eben damit die eigenthümlichkeit der juncturen (verbindungen) der linken im verhältniße zu linie und zwischen-

*

1 Juncturæ, aneinanderreihungen, verbindungen der töne.

prietatem juncturarum sinistræ manus quoad lineas et spatia et quoad numerum linearum et spatiorum dilucidat. Et dicit, si ea, quæ prius dicta sunt et in textu conscripta, diligenter et subtiliter considerata cognoscere possumus, quod musica tantum sex vocibus cantat, videlicet his [1]: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Istas enim reperimus super omnibus clavibus per ordinem sinistræ manui sociatis junctas ab eo loco Γ Ut videlicet usque ad illum locem DD La Sol et non plures. Eædem autem voces sive signa vocum septies replicantur in manu et ex hoc septem usurpant sibi dispositiones, quarum prima incipit in Γ Ut et finit in E capitali, et habet suum Fa in C capitali. Secunda dispositio incipit in C capitali et finitur in A minuta et habet suum Fa in F capitali. Tertia dispositio incipit in F capitali et finitur in D minuta et habet suum Fa in Bmolli. Quarta dispositio incipit in G capitali et habet finem in E minuta, habetque suum Fa in C minuta. Quinta incipit in C minuta et finitur in AA geminata et habet suum Fa in F minuta. Sexta dispositio incipit in F minuta et finitur in DD geminata et habet suum Fa in BB rotunda seu Bmolli. Septima incipit in G mi-

*

raum, wie auch die zahl von linien und spatien. Die sechs töne der musik sind Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Diese finden wir über allen claves, schlüßeln, wie sie die linke der reihe nach bringt, gestellt, von der stelle des Gamma Ut [2] bis zum letzten DD La Sol am mittelfinger. Diese töne aber werden siebenmal an der hand angelegt. Daraus ergeben sich sieben dispositionen [3] oder stellungen. Die erste hat ihr Ut in Γ, und endet in E, und hat ihr Fa (den vierten ton) in C. Die zweite hat ihr Ut in C, ihr La in A, ihr Fa in F. Die dritte hat anfang in F, ende in d und Fa in Bmolle [4]. Die vierte disposition hat anfang in G, ende in e, Fa in c. Die fünfte disposition hat anfang in c, ende in aa, Fa in f. Die sechste disposition hat anfang in f, ende in dd, Fa in bmoll. Die siebente disposition hat anfang in g,

*

1 Statt des has im original. Unsre verbeßerung bestätigt druck 7173.
2 Vergleiche hier durchaus die erste tafel mit der guidonischen hand.
3 Hexachorde, siehe Janssen-Smeddinck s. 34 anm. 4 Unsrem B zum unterschiede von Bdurum, unsrem H, oder B rotundum im unterschiede von B quadratum.

nuta et finitur in DD geminata et habet suum Fa in CC geminata. Cui dispositioni deest una vox scilicet La, quia in ultimo cantu Bdurali eadem vox non est necessaria. Licet quidam addant E La exterius in manu post DD La Sol. Quæ autem litera vocetur capitalis vel minuta vel duplicata, postea plenius patebit. Poterit etiam in textu seu in manu per figuras literarum trium alphabetorum sufficienter apparere.

Post hæc cognosce etc. Hic ostendit, quid sit linea et quid vocetur spatium et quot sint lineæ in manu et quot spatia. Quæ patent lucide in textu.

Hinc alphabeta poteris quoque noscere trina,
Quæ sunt præscripta, discendo sequentia dicta.
Syllaba sit prima clavis, reserat quia cantum.
Sunt voces reliquæ quia cernuntur[1] [20] resonare.
Grossas dat primum claves modicasque secundum,

*

ende in dd, Fa in cc. Das La der letzten wäre eigentlich ee, das weggelaßen ist, weil es am ende des Bdurgesanges[2] nicht erfordert wird, wiewohl einige es auch noch außen an der hand, oben beisetzen, als E La nach DD La Sol. Über den unterschied von großem (litera capitalis), kleinem (minuta) und doppeltem (geminata und duplicata) buchstaben, von A, a, aa u. s. w. gibt die fortsetzung auskunft, kann auch schon der anblick der drei alphabete auf der hand klarheit verschaffen. Der schluß v. 53—58 wird aus der tabelle deutlich und aus dem system der linien. G, B, D, f stehen als der 1, 3, 5, 7te, also als ungerade töne auf der linie; A, C, e, g als 2, 4, 6, 8te, also als gerade töne im zwischenraume. Von unserem G bis zu unserem ff durchlaufen die töne das doppelte system von je 5, also zusammen 10 linien mit 9 zwischenräumen oder spatien.

„Willst du dem folgenden jetzt deine achtung schenken, so kannst über die drei alphabete, von denen die rede ward, du zur klarheit gelangen. [60] Je die erste sylbe heißet der schlüßel, weil er den gesang aufschließt, das andere sind zeichen der töne (voces), weil sie als ton sich zu merken geben. Das erste alphabet gibt große (grossas) buch-

*

1 So muß es wohl heißen statt des unsinnigen curvuntur im originale, das auch im Stuttgarter druck 7173 curvantur lautet. Die handschrift dagegen gibt, wie wir vermutheten, cernuntur. 2 Hierüber siehe vers 100 ff.

Quatuor ac claves ternum servat geminatas.
Primi scito Graves alphabeti fore voces,
Ex quibus extremas dic quatuor associatas
Esse graves, quia voce gravi resonare videntur,
Dic quia finales cantum finire jubentur.
Vox gravium prima sit syllaba Γ Ut ima.
Alterius voces cunctas fore dicis Acutas,
Dat ternum Superacutas cunctas tibi voces.
Clavibus in gravibus sed si quit currere cantus,
Non affinales debet percurrere claves.

In ista parte declarat autor tria alphabeta præscripta quoad claves suas et quoad vocum sibi junctarum proprietates. Et secundum hoc ista pars potest dividi in duas. In prima parte autor doctrinam clavium assignat. In secunda parte autor subjungit doctrinam vocum suarum. Secunda pars ibi (Primi scito graves).

Ad pleniorem cognitionem tam eorum [21] quæ dicta sunt, quam eorum, quæ sunt dicenda, sciendum est, quod antiqui musici primitus septem tantum chordis seu vocibus in monochordo et in sua musica utebantur, quæ primis septem literis alphabeti figuraverunt. Deinde, ut dicit magister Guido, assumserunt quatuordecim voces sive notas, quarum dispositio talis

*

staben, das zweite kleine (modicas) und das dritte hat noch vier doppelbuchstaben. Die töne des ersten alphabets heißen graves (schwere, tiefe). [65] Von denen nimm die vier untersten zusammen als graves, weil sie mit schwererem, tieferen tone erklingen; sie heißen auch finales, schlußtöne, weil ihre aufgabe ist, den gesang zu beschließen. Die allerunterste der graves aber ist Γ Ut genennet. Des zweiten alphabetes töne sind alle hohe (acutæ), das dritte gibt lauter superacutæ, überhohe. Wenn aber in den schlußtönen der gesang sich bewegen kann, soll er nicht zu den höheren kommen."

Zum beßeren verständnis des vorangehenden und nachfolgenden muß man wißen, dass die alten musiker in ihrem saitenspiel und ihrer musik ursprünglich nur sieben saiten oder töne hatten, die sie mit den sieben ersten buchstaben des alphabets bezeichneten. Dann nahmen sie, wie meister Guido berichtet, vierzehn töne oder noten

fuit. In musica et in monochordo circa principium septem notas alphabeti posuerunt, hoc modo capitalibus literis signatas: A, B, C, D, E, F, G. Post quas easdem repetebant literas, sed minori forma, quas septem minutas literas appellamus, hoc modo scilicet, a, b, c, d, e, f, g. Quæ literae, cum prae omnibus sunt eadem gravitate, tamen et acumine differentes, sicut se habet vox virilis ad puerilem, et sic demum tantum quatuordecim notas habuerunt per septenarium institutas. Unde dicit magister Johannes, musicae artis egregius doctor: sicut omne tempus per septem currit dies, dum videlicet septem dies transeunt et iterum repetuntur, sic musica per septem tantummodo varietates notarum graditur. Unde notandum, quod eædem literæ repetuntur, sed non omnino eædem, quia sunt in figura dispares et in situ, ut infra dicetur. Et sic visum est magistro Guidoni, antiquos tantum quatuordecim notas habuisse. Γ Ut enim graecum nondumappositum fuit, neque B, quod molle vel rotundum

*

an, mit folgender stellung. In musik und saitenspiel stellten sie an den anfang sieben noten des alphabets, mit den großen buchstaben: A, B, C, D, E, F, G. Hierauf wiederholten sie dieselben buchstaben im kleinen alphabet: a, b, c, d, e, f, g, welche sich zu den ersten verhalten wie knabenstimme zu männerstimme. So erst hatten sie vierzehn noten nach dem siebener geordnet. Darum spricht meister Johannes [1], der musik trefflicher lehrer: Wie alle zeit in sieben tagen verläuft, indem nach sieben tagen immer wieder sieben neue kommen, so schreitet die musik auch nur durch eine manchfaltigkeit von sieben tönen. Man hat also zu merken: Immer kommen die gleichen sieben buchstaben wieder, aber nicht dieselben, vielmehr ihre figur und ihre notenlage sind wieder anders. So hielt denn meister Guido dafür, den alten seien nur vierzehn noten bekannt gewesen. Denn das griechische Γ war noch nicht dabei, ebenso wenig das B, das wir Bmoll oder

*

1 Forkel führt in seiner oben erwähnten allgemeinen geschichte der musik deren mehrere auf: s. 156 Johannes XIII, papst; s. 164 Johannes, diaconus; s. 205 Johannes in Oxford zu Alcuins zeiten; s. 137. 280 Joh. Cotton oder Scholasticus um 1047. Dieser wird wahrscheinlich gemeint sein, wenn nicht gar Johannes de Muris (s. 425 f.), der ein zeitgenoße des Hugo war.

dicimus. Immo antiqui unam chordam addentes primis septem alphabeti literis in sua musica et monochordo tantum octo notas habuerunt, in quibus poterant suum perficere cantum. Moderni autem circa hanc artem subtilius investigantes erant. Videbant namque antiquorum notas ad [22] melodiam non posse sufficere, sed sæpe cantum propter paucitatem notarum deficere, et cantus usitatos habebant, quorum cursum in descensione complere non poterant, ut patet in Antiphona: O rex gloriæ. Ideo Gamma græcum i. e. Γ Ut primo loco posuerunt, alioquin cantus iste et plures alii non haberent cursum, quo debite descenderent. Præterea B rotundum, quod sæpe ad cantum perficiendum videbant necessarium, addiderunt et inter A minutum et sic sequens quadratum B locavere, talem differentiam inter B et B assignantes, ut aliud dicerent Bmolle vel rotundum, aliud Bdurum vel quadratum, et sic in musica et monochordo sedecim notas disposuerunt. Deinde, ut scribit, Guido, præfatus, ne in musica ullus haberetur defectus, ultimas quatuor claves seu literas cum suis vocibus

*

rundes B heißen [1]. Die alten hatten aber vielmehr mit zusatz einer saite zu den sieben ersten buchstaben im alphabet für musik und saitenspiel acht töne, die für ihren gesang ausreichten. Die neueren erst haben in dieser kunst tiefer nachgegrübelt. Sie fanden die noten der alten nicht ausreichend für die melodieen, da häufig wegen der kleinen anzahl der noten der gesang ausgehen muste, und sie hatten gesänge im brauche, deren lauf abwärts sie nicht zu ende bringen konnten, wie diß klar wird bei der antiphonie: O rex gloriæ. So stellten sie denn zu unterst das griechische G, Gamma, Γ, sonst hätte dieser und andere gesänge den ordentlichen lauf nach abwärts nicht haben können. Überdiß thaten sie das runde B, das sie häufig für die ausführung des gesanges nothwendig fanden, hinzu und stellten es zwischen a und das nun folgende eckige b, mit der unterscheidung eines Bmoll als rund und eines Bdur als eckig. So erhielten sie dann für musik und saitenspiel sechszehn noten. Dann hat Guido, wie er schreibt, in der ausgesprochenen absicht, jeden mangel in der musik aufzuheben, die vier obersten schlüssel oder buchstaben mit ihren tönen hinzugethan, aber

*

1 Unser B.

addidit, sed diversis figuris, quas quidam superfluas dicebant. Ipse vero maluit notas abundare quam deficere, quibus etiam B rotundum interposuit, ut, si opus foret, haberetur in ultimis sicut in mediis. Ultimo vero moderniores, tamen ante tempus sancti Gregorii, monocordis Bmolle Bmi inter A capitale et C capitale addiderunt, ut infra plenius patebit. Et sic in musica nunc utimur viginti duabus clavibus, quarum viginti una sufficienter patent et ponuntur in versibus scriptis (Γ Ut, A Re etc.). Ultima vero apte reperitur in monochordo, ut infra patebit. His cognitis scire debemus, quod literæ, quæ pro clavibus in musica sunt assumptæ, tres sibi usurpant ordines. Primus dicitur capitalium literarum, qui incipit in Γ Ut et finitur in A minuta. Secundus minutarum, qui incipit in A minuta sive in A La Mi Re et finitur [23] in A A geminata exclusive. Tertius vero Geminatarum, qui incipit in A A geminata et finitur in D D gemina inclusive. Primus autem modus differt a secundo duobus modis, in figura scilicet

*

mit anderem aussehen. Manche haben diese die überflüßigen, superfluæ genannt, er aber wollte in der musik lieber überfluß als mangel und fügte an der geeigneten stelle auch noch oben das runde B für den nothfall ein. Schließlich aber haben die neueren, doch noch vor der zeit des h. Gregorius [1], ihrem saitenspiel im untersten alphabete zwischen A und C noch ein Bmoll und Bmi (als halben ton vor C) hinzugefügt. So haben wir denn jetzt in der musik 22 schlüßel, von denen 21 nun sattsam bekannt und im text genannt sind, der letzte aber im saitenspiel sich findet, wie sich unten zeigen wird [2]. Nach diesem muß man wißen, daß die buchstaben zur bezeichnung der töne oder schlüßel in der musik, drei ordnungen bilden. Die erste mit den großen oder capitalbuchstaben, von Γ bis a; die die zweite von a (oder A La Mi Re) bis aa ausschließlich mit den kleinen buchstaben; die dritte mit den doppelbuchstaben von aa bis dd einschließlich. Die erste reihe unterscheidet sich von der zweiten auf zweierlei weise, durch das aussehen und durch die notenlage; nach dem aussehen, denn die erste reihe hat große, die zweite kleine buch-

*

1 Als ob dieser nach Guido gelebt hätte! 2 Im zweiten capitel: es ist F unter Γ gemeint.

et in situ loci. In figura quidem, quia literæ primi ordinis sunt capitales; literæ vero secundi ordinis sunt minutæ. In situ loci differunt, quia litera primi ordinis, quæ est in linea, in secundo ordine est in spatio, et e converso. Verbi gratia A capitalis litera est in spatio, A vero minuta est in linea, B capitalis in linea, B minuta in spatio et sic de aliis per ordinem. Secundus ordo differt a tertio duobus modis: in figura, quia simplices habet literas, tertius vero geminatas; in situ loci, quia litera secundi ordinis, quæ est in linea, eadem in tertio ordine est in spatio et e converso. Verbi gratia A minuta est in linea, AA geminata est in spatio, B minuta in spatio, BB vero geminata in linea et sic de reliquis. Tertius ordo convenit cum primo in situ loci, discrepat autem in figura.

His omnibus diligenter consideratis poteris cognoscere, quod omnis vox seu clavis, quæ in manu situatur in numero impari, censetur stare in linea, quæ vero in numero pari juncturarum ponitur, censetur stare in spatio.

Syllaba sit prima etc. Vult autor sic dicere, quod primæ syllabæ trium alphabetorum, quæ in versibus præcedentibus ponuntur, claves vocantur ideo, quia reserant cantum, videlicet

*

staben; nach der notenlage, weil derselbe buchstabe in der ersten reihe auf der linie steht, in der zweiten zwischen den linien und umgekehrt, z. b. A ist im spatium, zwischen den linien, a aber auf der linie, B ist auf der linie, b zwischen den linien und so die andern der reihe nach. Die zweite reihe ist von der dritten verschieden in doppelter weise; im aussehen, denn die zweite reihe hat einfache, die dritte doppelte buchstaben; in der notenlage, denn der gleiche buchstabe, der in zweiter reihe auf der linie steht, ist in dritter zwischen den linien, im spatium, und umgekehrt, z. b. a ist auf der linie, aa im spatium, b im spatium, bb auf der linie und so ists auch bei den übrigen. Die dritte reihe hat die gleiche lage, wie die erste, aber verschiedenes alphabet. Dieses alles genau erwogen läßt dich erkennen, daß jeder ton oder schlüßel auf der hand mit der ungeraden zahl auf der linie steht, mit der geraden zahl aber im spatium.

V. 60 f. Der dichter meint, die ersten sylben der drei alphabete, wie sie in den versen vorkommen, heißen schlüssel, weil sie aufschluß

utrum sit Bdurus, naturalis, vel Bmollis. Unde sicut clavis, quæ aperit seram, volvit hinc inde et revolvit vectem vel repagulum, antequam quidquam reseret, [24] sic etiam omnis cantus volvitur et revolvitur per prædictas claves, antequam sciatur vel discatur. Reliquæ vero syllabæ clavibus junctæ dicuntur voces i. e. signa vocum, quia resonare videntur.

Primi scito graves etc. Quia inter voces trium alphabetorum musicæ artis aliæ dicuntur graves, aliæ acutæ, aliæ superacutæ, idcirco autor hic subinfert vocum distinctionem, dicens quod voces primi alphabeti dicuntur graves, ideo quia graviter et remisse sonant. Inter quas tamen voces primæ quatuor illud specialiter retinent nomen. Reliquæ vero quatuor, videlicet D Sol Re, E La Mi, F Fa Ut et G Sol Re Ut, non solum dicuntur graves, sed etiam finales, quia fere omnis cantus finitur in ipsis. Voces autem secundi alphabeti, quod scribitur per minutas literas, dicuntur acutæ, quia acutius sonant, quam priores. Voces vero tertii alphabeti dicuntur superacutæ. Quidam tamen

*

geben über den gesang, ob er Bdur, naturalis, oder Bmoll sei [1]. Wie ein schlüssel im schlosse den riegel hin und her schiebt, ehe er aufschließt, so geht jeder gesang auch hin und her in den genannten schlüsseln, ohne daß man etwas wissen oder merken kann (über die tonart). Die andern sylben bei den schlüsseln (Ut, Re, Mi etc.) heißen töne, weil sie tönen.

V. 64 ff. Weil von den tönen der drei alphabete in der musik die einen graves heißen, die andern acutæ, die dritten superacutæ, bringt der dichter hier die unterscheidung der töne, mit der bemerkung, das erste alphabet gebe die graves, die tiefen, weil sie gravitätische und tiefe töne geben. Unter ihnen aber gebührt der name insonderheit den vier untersten. Die andern vier aber, D (Sol Re), E (La Mi), F (Fa Ut) und G (Sol Re Ut) heißen nicht allein graves, sondern auch finales, weil fast jeder gesang in ihnen schließt [2]. Die töne aber des zweiten, kleinen alphabetes heißen acutæ, hohe oder scharfe, weil sie höher klingen, als die der ersten reihe. Die der dritten heißen superacutæ, überhohe. Einige heißen die töne der

*

1 Vgl. v. 100 ff. 2 Sie sind die schlußtöne der 8 tonarten. Vgl. cap. IV.

vocant voces secundi ordinis affinales. Item quidam vocant primas tres voces ejusdem secundi alphabeti acutas, reliquas vero superacutas, et voces tertii alphabeti vocant etiam excellentes.

Clavibus in gravibus etc. Hic annectit autor quoddam notabile, dicens, quod omnis cantus, qui poterit apte et competenter neumari seu notari et insuper cantari in gravibus clavibus seu vocibus, in affinalibus clavibus sive etiam in acutis seu excellentibus sive superacutis non debeat cantari seu notari. Sicut enim in logica pro quadam maxima habetur, quod omne totum est majus sua parte, et quidquid prædicatur de genere, etiam de specie: sic etiam in musica præcedens notabile habetur pro quadam regula generali eo, quod affinales seu etiam acutæ sive superacutæ claves seu voces tantum adinventæ sunt propter tales cantus, qui in gravibus apte non poterant decantari.

2.

Voces *mutare* [1] discas hinc et variare

*

zweiten reihe auch affinales. Wieder andere heißen nur die drei ersten töne der zweiten reihe acutæ, die andern superacutæ, die der dritten reihe dagegen excellentes, übermäßige.

V. 71 ff. Hier hängt der dichter etwas denkwürdiges an, mit der bemerkung, jeder gesang, der passend und zutreffend in den schweren tönen notiert oder neumiert und gesungen werden könne, solle in den affinalen oder den akuten oder in den übermäßigen und überhohen nicht gesungen und notieret werden. Denn wie es in der logik als maxime gilt, daß das ganze größer sei als der theil, oder, daß was vom allgemeinen, auch vom besonderen gelte, so gilt auch in der musik vorstehende bemerkung als eine art von allgemeiner regel, weil die affinalen oder acuten und superacuten erst später hinzuerfunden wurden, eben nur für solche gesänge, die in den graves nicht gut gesungen werden können.

2. „Töne mutiren [2] und wechseln zu lernen ist jetzt an der reihe,

*

1 Im texte steht: monstrare, auch beim drucke von Stuttgart 7173. Das Manuscript dagegen bestätigt unsere conjectur, indem es ganz deutlich mutare schreibt. 2 Vgl. s. IV. Forkel, allgemeine geschichte der musik. I. 345. Janssen Smeddinck s. 34. 35 Anm.

Per solvaturam, quæ multam fert tibi curam.
Quando mutabis, vocem pro voce locabis,
Sicque dabit voces semper mutatio plures.
Si mutare cupis, normas has mente tenebis:
Nunquam mutabis, nisi sit mutare necesse,
Si varias cupias tibi normas artis adesse.
Vocem si clavis habet *unam*, non variabis.
Gamma Ut ac A Re B Mi que nequis variare.
Cujus sunt *geminae*, poteris bis eam variare,
Sed non mutatur B Fa B Mi nec variatur
Ejus et octava, ne sit mutatio prava,
Nam Fa Mi clare nunquam poteris variare.
Clavibus in quinis sic voces non variabis,
Vel dic septenis, si mavis, nam B Fa B Mi [26]
Binas per duo BB claves annectis utrique.

Sequitur secunda pars principalis hujus capituli, in qua autor declarat vocum tribus alphabetis præscriptis junctarum mutationem. Et dividitur hæc pars in duas. In prima parte

*

d. h. die solvatur, die tüchtig dich nehmen soll in die kur. [75] Wenn du wechselst, setzest du ton ein für ton und so gibt der wechsel immer verschiedene namen der töne. Willst du wechseln, so merke dir fest diese regeln: Du wechselst nie, es sei denn geboten durch noth, wenn du die mancherlei regeln der kunst willst beachten. Hat der schlüßel (Ton) nur einen ton (namen), so gibts keinen wechsel. Gamma Ut, A Re, B Mi, die laßen nicht wechseln. Hat er zwei namen, so gibts einen doppelten wechsel. Doch B Fa B Mi das läßt sich nicht tauschen noch wechseln, auch seine octave, sonst gibt es eine schlechte mutation, denn Fa Mi verträgt in klärlicher weis' nie den wechsel. [85] Drum bei fünfen der töne laß du den wechsel, oder, wenn du so willst, bei sieben, denn B Fa B Mi ist wegen seiner zwei B und zwei schlüßel je doppelt zu rechnen [1].“

Es folgt der zweite haupttheil des capitels, der handelt von der mutation, dem wechsel oder austausch der nach dem vorigen mit den drei alphabeten verbundenen namen oder tonzeichen (Ut, Re, Mi etc.).

*

1 Als B Fa und als B Mi.

autor ostendit, quid sit mutatio. In secunda parte varias regulas de mutatione vocum subinfert. Secunda pars ibi (si mutare cupis). In prima parte dicit autor, quod mutatio, quæ requiritur in solvatura, sic definitur: Mutatio est unius vocis pro altera vicaria præstatio.

Si mutare cupis etc. Hic subjungit autor tres regulas de mutatione et potest hæc pars in plures partes dividi secundum quod autor ponit plures regulas de mutatione. Prima regula talis est, quod nunquam debeat fieri mutatio, nisi in eo loco, ubi necessitas ascendendi et descendendi ad hoc compellit. Et hoc ideo, ne fiat per plura, quod potest fieri per pauciora, quod etiam in omni arte vitiosum est. Hic nota, quod quotiescunque mutatur aliqua vox, toties talis vox in omni loco mutationis debet relinqui, ut eadem vox ibidem inveniatur post reversionem, quæ ibidem fuit derelicta. Item si aliquis secundum eundem modum mutare non potest de una voce in aliam, sine mutationibus saltus fiat, ut si contingat, nos saltum facere ab E La Mi in B Fa B Mi et e converso. Et sic de quibusdam clavibus aliis ut infra plenius patebit.

Vocem si clavis etc. Hic subjungit autor regulas mutationum speciales. Et primo de clavibus, quæ habent unam vocem,

*

Mutation, die bei der solvatur, dem notensingen nöthig ist, heißt aber die stellvertretung eines namens oder tonzeichens für einen andern.

V. 77 ff. Es folgen die verschiedenen regeln über den austausch. Die erste ist: ein austausch findet nur statt an der stelle, wo die nothwendigkeit auf- oder abwärts zu singen dazu zwingt. Und das darum, daß nicht weitläufig geschehe, was einfach geschehen kann, was ja in jeder kunst ein fehler wäre. Da merke: so oft ein ton gewechselt wird, so oft muß der ton für jede stelle der mutation verlaßen werden und er kommt bei der rückkehr erst wieder an der stelle, wo er verlaßen wurde. Desgleichen, wenn in dieser weise nicht mutiert werden kann von einem ton zum nächstfolgenden, so mache man den sprung ohne mutation, wie wenn ein sprung sich ergibt von E nach B und umgekehrt. Ähnlich ists bei einigen andern schlüßeln, wovon später.

V. 80 ff. Verf. handelt nun zuerst von den schlüßeln mit einem namen, v. 80. 81, dann von denen mit zwei, 82 ff., sodann von denen

secundo de his, quæ habent duas voces, tertio de his, quæ habent tres voces. Quarto subinfert quandam regulam generalem. Partes patebunt infra per ordinem. De clavibus unam vocem habentibus brevis est regula, [27] videlicet ista, quod nullam habeant mutationem. In his enim clavibus non est altera vox, ergo nec mutatio.

Cujus sunt geminæ etc. Dicit autor, quod illa clavis, quæ duas habet voces, duas etiam habet mutationes. Et ut has mutationes plenius cognoscas, scire debes, quod hic est ordo in vocibus Ut Re Mi Fa Sol La. In clavibus ergo habentibus duas voces per ascensum mutatur vox posterior in priorem, per descensum vero vox prior in posteriorem. Ab ista regula excipit C C Sol Fa et D D La Sol, in quibus ambæ mutationes fiunt deorsum tantum. Nota etiam, quod, licet B Fa B Mi et sua octava, videlicet B B Fa B Mi duas habeant voces, nullam tamen habent mutationem. In ipsis enim semper Fa cantatur per Bmollem et

*

mit drei namen, v. 89 ff. Endlich fügt er noch eine allgemeine regel an. Für die schlüßel mit einem namen ist die regel höchst einfach, nämlich die, daß sie keine mutation zulaßen, die ja der austausch eines namens mit einem andern ist.

V. 82 ff. Der schlüßel mit zwei namen hat auch zwei wechsel. Um diesen austausch recht zu verstehen, mußst du aber wissen, dass die namen der töne in folgender reihe stehen: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Bei den schlüßeln mit zwei namen wird daher beim aufsteigen der spätere name gegen den früheren vertauscht, beim absteigen der frühere gegen den späteren [1]. Eine ausnahme macht allein C C und D D, bei welchem beide mutationen, weil sie die obersten töne sind, nur nach unten gehen können. Merke auch: B Fa B Mi und seine octave B B Fa B Mi haben zwar zwei namen Mi und Fa, aber doch keine mutation. Vielmehr lauten sie im Bmollton (von F aus) immer Fa, im Bdurton

*

1 Der name des höheren tons in der vorangehenden tonreihe wird beim aufsteigen gegen den niedern ton der nächsten reihe, umgekehrt wird der niedere ton im hinabsteigen gegen den höheren der vorangehenden tonreihe ausgetauscht. Die regel ließe sich einfacher so stellen. Bei den namen der töne gehört die erste silbe der früheren, die zweite der späteren tonreihe an: beim hinaufsteigen also tritt die zweite, beim hinuntersteigen die erste silbe ein, z. b. bei F Fa Ut gilt hinauf Ut, hinunter Fa.

Mi per cantum Bdurum, et in eisdem cantibus semper ante vel post fiunt mutationes, si quæ necessariæ sunt. Fa enim parum elevabitur et Mi parum deprimitur, quae debitam ad se invicem impediunt mutationem. Item in B Fa B Mi non fit mutatio, quia habet duas claves, quarum utraque, scilicet B Fa et B Mi unam tantum habent vocem, mutatio autem ad minus semper requirit duas voces. Ex his colligitur, quod in septem clavibus, scilicet Γ Ut, A Re, B Mi, et in utroque B Fa B Mi, cum duas habeant claves, non fiunt mutationes. In octo vero clavibus duas voces habentibus in singulis earum duæ fiunt mutationes, quæ octo claves sunt: C Fa Ut, D Sol Re, E La Mi et sua octava, F Fa Ut et sua octava, C C Sol Fa et D D La Sol. Et sic breviter habes quindecim claves expeditas.

Clavis *triplata* vicibus fit sex variata.
Ex his, ut varium valeas cognoscere cantum,

*

(von G aus) immer Mi, und so wird statt der mutation Fa ein wenig hinauf, Mi ein wenig heruntergedrückt, und immer vor oder nach B mutirt. Somit ergibt sich: sieben schlüßel, Γ, A (Re), B (Mi), B Fa, B Mi, B B Fa, B B Mi haben keine mutation. Bei acht schlüßeln mit zwei silben aber finden je zwei mutationen statt, nämlich bei C Fa Ut, D Sol Re, E La Mi und seiner octave E La Mi, F Fa Ut und seiner octave F Fa Ut, C C Sol Fa und D D La Sol. So sind in kürze fünfzehn schlüßel abgemacht. [1]

„Der schlüßel mit drei namen gibt sechs mutationen. [90] Dabei must du, um die verschiedenheit des gesangs zu erkennen, bei allen

*

1 Vgl. tafel II. Die mutation ist etwas ähnliches, wie beim ziffersingen der austausch der zahlen, wenns in eine andere tonart geht, wo z. b. g als fünfte der C tonleiter und als erste der G tonleiter geschrieben wird: $\frac{5}{1}$ }. Hier heißt denn die regel: Wenn Ut 1, Re 2, Mi 3, Fa 4, Sol 5, La 6 ist, so tritt im hinaufsteigen für die höhere zahl die niedere ein, im absteigen für die niedere die höhere, damit der gesang fortfahren kann. Z. b. bei E La Mi ist im ersten namen La der sechste ton der ersten disposition gegeben; daß man aber hinaufsingen kann, wird es als Mi d. h. als dritter ton der zweiten disposition betrachtet. Es wird also beim hinaufsteigen der sechste ton gegen den dritten, der höhere, spätere, gegen den niederen, früheren vertauscht. Umgekehrt beim hinabsingen wird der dritte Mi zum sechsten La, damit man hinabsingen kann.

Clavibus in cunctis,   quarum voces variabis,
Vicissim sursum   mutas vocesque deorsum,
Exceptis Ut Re, Mi Re,   Fa Sol, quoque La Sol.
Ut Re cum Mi Re   G Sol Re Ut ac A La Mi Re
Vicissim sursum   mutant raroque deorsum.
Infra mutato   Fa Sol, Sol La sociato
Clavibus in cunctis,   quibus has voces sociabis.

Hic subjungit autor regulam de clavibus tres voces habentibus dicens quod quælibet ipsarum sex habet mutationes. Prima autem istarum clavium est G Sol Re Ut, quod habet tres voces, scilicet Sol, Re et Ut et sex mutationes: primo Sol mutatur in Ut ascendendo de cantu naturali in Bdurum et Ut in Sol descendendo e converso. Secundo modo Sol mutatur in Re ascendendo de cantu naturali in Bmollem et e converso Re in Sol descendendo de Bmolli in naturalem. Tertio modo Re mutatur in Ut ascendendo de cantu Bmolli in Bdurum et Ut in Re e converso,

*

schlüßeln mit mutationen, abwechselnd aufwärts und abwärts mutieren, mit ausnahme von Ut Re, Mi Re, Fa Sol und La Sol. Ut Re und Mi Re, G Sol Re Ut und A La Mi Re wechseln aufwärts, selten abwärts. [95] Nach unten wechsle Fa Sol, ebenso Sol La in allen tönen, die diese namen haben.“

Unter den dreisilbigen ist die erste note G Sol Re Ut mit den drei namen Sol, Re, Ut und mit sechs mutationen. 1) Sol geht in Ut über aufwärts, vom Cantus naturalis [1] (aus C) in den Cantus Bdurus (aus G) und umgekekrt abwärts Ut in Sol. 2) Sol geht in Re über aufwärts vom Cantus naturalis (aus C) in den Bmollis (aus F) und umgekehrt Re in Sol abwärts von der F tonreihe in die C reihe. 3) Re geht in Ut über aufwärts vom Bmollis (aus F) in den Bdurus (aus G) und Ut in Re abwärts; doch kommt der wechsel abwärts selten vor. Ebenso hat A La Mi Re drei namen La, Mi, Re und sechs mutationen. 1) La wird Re aufwärts vom Cantus naturalis (C) in den Bdurus (G) und umgekehrt. 2) La wird Mi aufwärts beim übergang vom Cantus naturalis (C) in den Bmoll (F) und umgekehrt abwärts. 3) Mi wird Re beim übergang von Bmollis (F) zum Bdur (G) und umgekehrt: diese beiden mu-

*

1 Vgl. wieder tafel II.

quæ mutatio similiter fit ascendendo, et raro vel nunquam descendendo. A La Mi Re similiter habet tres voces, scilicet La, Mi et Re et sex mutationes. Primo modo mutatur La in Re ascendendo de cantu naturali in Bdurum et Re in La e converso descendendo. Secundo modo mutatur La in Mi [29] ascendendo de cantu naturali in Bmollem et Mi in La e converso descendendo. Tertio mutatur Mi in Re de cantu Bmolli in Bdurum et Re in Mi e converso, et hæ ambæ mutationes fiunt ascendendo. C Sol Fa Ut etiam habet tres voces, scilicet Sol, Fa et Ut et sex mutationes. Primo modo Sol mutatur in Ut ascendendo de cantu Bmolli in naturalem [1] et e converso Ut in Sol descendendo. Secundo modo Sol mutatur in Fa de cantu Bmolli in Bdurum et Fa in Sol e converso et hæ ambæ mutationes fiunt descendendo. Tertio modo mutatur Fa in Ut ascendendo de cantu Bduro in naturalem et Ut in Fa e converso descendendo. D La Sol Re simili modo tres habet voces, scilicet La, Sol et Re et sex mutationes. Primo modo mutatur La in Re ascendendo de cantu Bmolli in naturalem et Re in La e converso descendendo. Secundo modo mutatur La in Sol de cantu Bmolli in Bdurum, et e converso Sol in La de Bduro in Bmollem et hæ ambæ mutationes fiunt tantum descendendo. Tertio modo mutatur Sol in Re ascendendo de cantu Bduro in naturalem et Re in Sol e converso descendendo de naturali in Bdurum. G Sol Re Ut in linea et A A La Mi Re in

*

tationen geschehen aufwärts. In C Sol Fa Ut wird 1) Sol zu Ut aufwärts beim übergange von Bmoll (F) zum naturalis (C) und umgekehrt abwärts. 2) Sol wird Fa vom Bmoll (F) nach Bdur (G), und Fa wird Sol umgekehrt: diese beiden mutationen gehen abwärts. 3) Fa wird Ut aufwärts von Bdur (G) nach naturalis (C) und umgekehrt abwärts.

In D La Sol Re wird 1) La zu Re aufwärts von Bmoll (F) nach naturalis (C) und umgekehrt abwärts. 2) La wird Sol von Bmoll (F) nach Bdur (G) und umgekehrt: diese beiden mutationen kommen abwärts vor. 3) Sol wird Re aufwärts von Bdur (G) nach naturalis (C) und umgekehrt abwärts. G Sol Re Ut auf der linie (unser g) und A La Mi Re im spatium (unser a) haben dieselben mutationen, wie

*

1 So muß es heißen statt Bdurum, trotz der übereinstimmung des drucks 7173.

spatio easdem habent mutationes, quas inferius eorum octavæ, sicut etiam E La Mi in linea et F Fa Ut in spatio concordant cum suis octavis. C C Sol Fa duas habet voces, scilicet Sol et Fa et duas mutationes. Sol mutatur in Fa de cantu Bmolli in Bdurum, et Fa in Sol e converso, quæ ambæ mutationes fiunt tantum descendendo. D D La Sol similiter duas habet voces, scilicet La et Sol et duas mutationes. La mutatur in Sol de cantu Bmolli in Bdurum et Sol in La e converso et hæ ambæ mutationes fiunt descendendo tantum.

3.

Discas hinc *varium* per claves [30] noscere *cantum*,
Nam clavis sæpe tibi dat cantum variare.
In trinas species cantum distinguere debes:
Bdurus primus, *naturalis*que secundus,
Tertius hinc cantus *Bmollis* erit vocitatus.
Bdurum cantum *G* clavis dat tibi tantum,
C naturalis cantus fiat tibi clavis,
Cantus Bmollis *F* semper sit tibi clavis.
Bmollis clavi cantus dat Fa B Fa Bmi,
In qua Bdurus Mi semper dat tibi cantus,
B dat quadratum Bdurum; Bque rotundum

*

ihre untern octaven; so stimmen auch E La Mi in linea (e) und F Fa Ut in spatio (f) mit ihren unteren octaven. C C Sol Fa hat zwei silben mit zwei mutationen. 1) Sol wird Fa von Bmoll (F) nach Bdur (G) und umgekehrt, beide mutationen nur abwärts. Ebenso in D D La Sol wird La zu Sol von Bmoll (F) nach Bdur (G) und umgekehrt: beide mutationen nur abwärts.

3. „Drauf lernst du des gesanges verschiedenheit nach den schlüßeln, denn die schlüßel geben häufigen wechsel im singen. [100] Dreierlei hast du zu unterscheiden: Der erste Bdur, der zweite natur, drauf, lieber, woll als dritten nennen Bmoll. Den Bdur gibt der Gschlüssel nur, C ist der schlüßel nur zum gesang in natur, und der schlüßel soll immer F sein zu Bmoll. [105] Der Bmollgesang hat zum Fa (vierten ton von F) B Fa B Mi, aus welchem der Durgesang immer sein Mi entnimmt, als eckiges B genennet Bdurum. Das runde B dagegen darf allein

Bmollem cantum debet tibi psallere tantum.
Bdurum triplo, reliquos cantus geminabo
Do tria G, duo C, bis F; his cantibus apte
Bmollem dulce, Bdurum succine dure,
Ut naturalem Bmollem succine talem.

Sequitur tertia pars principalis hujus capitulis in qua [31] autor tractat de variis speciebus cantus. Et dividitur hæc pars in quatuor partes. In prima parte ostendit autor, quod cantus variatur per varias claves et cum hoc cantum distinguit in tres species. In secunda parte declarat illas species per ordinem. In tertia parte easdem subdividit, quandam doctrinam subjungendo. In quarta parte annectit quædam incidentia, per quæ respondet tacitis quæstionibus. Secunda pars ibi (Bdurum cantum). Tertia (Bdurum triplo). Quarta pars ibi (Doctores cantum). Circa primam partem nota, quod antiquissimi musici, qui tantum sex vocibus seu chordis vel saltem octo vocibus in monochordo et in musica sua utebantur, nullis mutationibus utebantur et omnem suum cantum naturalem vocabant. Deinde post multum temporis spatium docentes et discentes musicam plures notas et voces

*

im Bmollgesange erklingen. [110] Bdur nehme ich dreifach, die beiden andern nur doppelt. Ich gebe drei (tonweisen aus) G, zwei C, zwei F; nach diesen gesängen singe verständig Bmoll mit weichheit, Bdur mit kraft und den gesang der natur sing natürlich.“

Folgt der dritte haupttheil des capitels von den arten des gesanges, mit vier unterabtheilungen: die erste zeigt die manchfaltigkeit des gesangs nach den verschiedenen schlüßeln und folgert daraus die eintheilung der drei arten. Der zweite theil v. 103 ff. führt die arten der reihe nach auf. Der dritte theil v. 110 ff. gibt eine untereintheilung der arten, mit beifügung einiger lehren. Der vierte theil v. 114 ff. gibt einiges einschlägige zu beantwortung stillschweigender fragen. Zum ersten theil merke, daß die ältesten musiker mit ihren sechs tönen oder saiten, oder höchstens acht tönen, in musik und saitenspiel keine abwechslung hatten und allen ihren gesang naturgesang nannten. Nach langer zeit erst haben meister und schüler der musik mehrere töne und noten dazu verbunden und sie dem gesange aufwärts und ab-

adinvenerunt et easdem per ascensum et descensum diverso cantui addiderunt. Unde etiam Bmolle musicæ propter dulcedinem et mollitiem cantus addiderunt, differentiam assignantes inter B et B, ut unum dicerent Bmolle, aliud Bdurum, eo quod duriorem sonoritatem inducit. Et sic cantum in tres species distinxerunt, plures differentias dispendiose assignantes inter easdem species, quarum specierum nomina, claves et dissensiones sufficienter patent in textu.

Ut naturalem etc. Dicit autor, quod cantus Bmollis concordat frequenter cum naturali, quod ex hoc cognoscere poteris, quia plures cantus quinti toni, qui incipiunt in F Fa Ut per cantum Bmollem et ibidem etiam finiuntur, eodem modo per cantum naturalem incipi possunt in C Sol Fa Ut et ibidem finiri, ut patere poterit infra in Alleluja, Agno nos Christo etc., de beata Agneta et in quam pluribus aliis cantibus consimilibus.

Doctores cantum   plures addunt *sinomenum* —
Qui sic est [32] dictus   sinomenus id est superauctus —

*

wärts nach seiner manchfaltigkeit hinzugefügt. So thaten sie den Bmollgesang hinzu wegen seiner weichheit und anmuth, durch die unterscheidung eines doppelten B, von denen das eine Bmoll heißt, das andere Bdur, letzteres, weil es einen kräftigeren ton einführt. So machten sie dann drei arten des gesanges und unterschieden weitläufig in denselben arten namen, schlüßel und veränderungen, wie sie aus dem text genugsam erhellen.

V. 113. Bmollgesang stimmt oft ganz mit dem der natur, was daraus zu ersehen, daß verschiedene gesänge der fünften tonart (siehe capitel 5), die in F anfangen und schließen nach dem Bmollgesange, auch nach dem naturgesange in C (Sol Fa Ut) anfangen und schließen können, wie sich weiter unten zeigen wird im Hallelujah, im Agno nos Christo [1] von der heiligen Agnes und gar vielen ähnlichen gesängen.

„Mehrere meister thun hinzu zum überfluß den cantus sinomenus, so genannt als superauctus, der überzählige [2]. [115] Sie sagen, wie

*

1 Vgl. noten I. 3. 4. 2 In diesem falle wäre in barbarischer weise von sino ein participium præsentis passivi nach griechischer weise gebildet. Wahrscheinlicher ist die ableitung von σίνω, beschädigen, und er hieße so als der verkürzte, weil das F als der erste ton dazu in den alphabeten fehlt.

Sicut Bmollem cantum præstat B Fa B Mi,
Dicentes, posse talem quoque tradere B Mi,
Musica si voces Mi Fa Sol La sociasset
Quatuor ad claves, et in his prior A Re fuisset.
Voces ad claves manui, sed, quas manus aptat,
Has instrumentis manufactis sæpe coaptat, —
Organa recta, lyra quod monstrant ac monochorda,
Per quæ quit B Mi cantus Bmollis adesse.
Quod puto prodesse, fieri quoque sæpe necesse,
Si cupimus cantum bene psallere Gregorianum,
Antiqui libri sicut monstrant reperiri,
Ut patet „In sole" graduali consimilique.
Cantus, quem veteres cupiunt finire D Sol Re,
Hunc quamvis juvenes finire velint A La Mi Re,
Bmollis talis; scio quod nequit F fore clavis,
Talem sed cantum B mi dat per B rotundum.
Quod bene formata monstrare queunt monochorda,
Nec tamen Ut vocem poterunt hæc jungere primam,

*

der Mollgesang Moll werde durch B Fa B Mi, könne auch B Mi einen solchen geben, wenn die musik Mi Fa Sol La zu vier schlüßeln verbände, unter denen A Re der erste wäre [1]. [120] Der beut die töne zu den schlüßeln der hand nach deren notensysteme und bringt sie auch an auf den künstlichen instrumenten, wie orgel, leyer, saitenspiele das zeigen, auf denen ein B Mi für den Bmollgesang (aus F) sich findet. [125] Das ist glaube ich nützlich, ja oft sogar nöthig, wenn wir den gregorianischen gesang recht singen wollen, wie das die alten bücher zu finden geben, zum beispiel im Graduale „In sole" und andern. Der gesang, den die alten schließen in D (Sol Re), wiewol ihn die jungen schließen möchten mit A (La Mi Re), der ist doch Bmoll [2]. [130] Ich weiß, F kann der schlüßel nicht sein. Aber einen solchen ergibt B Mi durch das B rotundum (als Mi), wie gut gemachte saitenspiele das zeigen. Freilich können sie [3] kein Ut als ersten ton hinzufügen, was

*

1 denn dann wäre das fehlende F Ut, Γ Re, A Mi, B Mi würde Fa etc.
2 Vgl. durchaus die zweite tafel. 3 mit dem untersten fehlenden F. Siehe vers 230 ff.

Quod neque prodesse poterit quicquam vel obesse.
Hic cantus clare, quia tamen transit ad A Re,
Sæpius et B Mi, tantum cupit associari,
Quem finire tonus vult per D Sol Re secundus,
Si, velut antiqui, cupis hunc, cantare magistri,
Quem nunc finire juvenes gliscunt A La Mi Re.
Artem discamus, usum quamvis teneamus.
Dupliciter, scriptum cantum discamus et istum,
Sic totamque manum mage noscimus et monochordum [34].

Hic autor ponit quiddam incidens, per quod respondet tacitæ quæstioni. Posset enim aliquis dicere: cum cantus Bmollis a G Sol Re Ut in spatio usque ad G Sol Re Ut in linea inveniatur et interseratur inter G Sol Re Ut et C Sol Fa Ut in secundo alphabeto et etiam superius in tertio alphabeto inter G Sol Re Ut in linea et inter C C Sol Fa in spatio, utrum ne etiam infimus inter Gamma Ut et C Fa Ut in primo alphabeto eodem modo cantus Bmollis possit haberi et decantari. Respondet autor et dicit, quod bene possit et debeat fieri. Licet enim doctores musicæ artis infra in manu voces, aptas cantui Bmolli, clavibus non

*

aber auch weder helfen noch schaden kann. [135] Aber klar ist solcher zusatz verlangt durch den gesang, der fortgeht zu A Re und häufig zu B Mi, den die zweite tonart mit D zu schließen verlangt, wenn du ihn nach den alten meistern singen willst, während die jungen ihn (als naturalis) mit A (La Mi Re) zu schließen begehren. [140] Lernen wir nur die kunst, ob wir auch hielten zum brauch uns! Lernen wir zwiefach den sang, den geschriebenen und auch den andern! Das lehrt beßer wie hand, so auch monochord uns verstehen."

Hier kommt der verfaßer auf einen zwischenfall zur erledigung einer stillschweigenden frage. Man könnte nämlich sagen, wenn der gesang Bmoll von G bis g reiche und zwischen G und c der Mollton b eingereiht sei, ebenso wie dann im dritten alphabet zwischen g und c, warum nicht auch ganz unten zwischen Γ und G im ersten alphabet Mollgesang stattfinden und bei b der Mollton vor C eingereiht werde. Die antwort ist, das könne und solle füglich geschehen. Wenn auch die musiklehrer unten in der hand die töne für den Mollgesang nicht

attribuant, ut possimus descendere a D Sol Re usque ad Γ Ut, per has voces La Sol Fa Mi Re et eodem modo ascendere per solvaturam per easdem, scilicet Re Mi Fa [1] Sol La (sicut per abundantiam vocum possumus facere a G Sol Re Ut usque ad C Sol Fa Ut et etiam a G Sol Re Ut in linea usque ad C C Sol Fa); tamen id apte potest fieri in instrumentis manufactis seu artificialibus, ut in monochordo, organis, lyra et ceteris instrumentis. Et hoc sentit beatus Gregorius et omnes antiqui scriptores musicæ, qui notando responsorium graduale (In sole posuit), cum consimilibus gradualibus in A Re per cantum Bmollem incipiebant et in D La Sol Re, cum sint secundi toni, apte per notam finalem finiebant, quod nullatenus poterit fieri, nisi per cantum Bmollem, ut a C Fa Ut ad B Mi tonus et non semitonium decantetur. Quod optime fit per instrumenta musicalia, quia cum in speciebus diapason eædem voces esse dicantur, ut plenius infra patebit, ideo ne mirum, si cantus sinomenus, id est ultimo adjunctus et inventus, qui vocatur alio nomine Bmollis, supra [35] inter G et c locum habeat, quin hoc etiam fieri possit in gravibus

*

haben, so daß wir von D bis zu Γ durch La, Sol, Fa, Mi, Re hinabsingen und ebenso umgekehrt durch Re, Mi, Fa, Sol, La hinaufsingen können (wie wirs bei dem reichthum der töne können von G bis c und von g bis cc): so ist das doch ganz leicht möglich bei den künstlichen instrumenten, wie saitenspiel, orgel, leier und andern. Das fühlt der h. Gregor und alle alten musikschreiber, welche, im notieren des graduale-responsoriums (In sole posuit) und ähnlicher gradualien, im Mollgesang mit A Re beginnen und nach der zweiten tonart (D plagale) ganz passend in D schließen, was durchaus unmöglich wäre, wenn nicht nach Bmollgesang von C zu B Mi ein ganzer ton statt eines halben gesungen würde. Das ist am leichtesten auf musikalischen instrumenten, denn wenn doch, wie das später deutlich wird, die octaven dieselben buchstaben haben, so kann's nicht wunder nehmen, wenn der später erfundene und zuletzt hinzugefügte cantus sinomenus, der nach oben zwischen G und c platz hat, auch nach unten zwischen Γ und C eine stelle findet. So gibts denn auch drei reihen für den Mollgesang, be-

*

1 Fa ist in dem originaltexte übersehen.

infra G græcum et C capitale. Et sic tres cantus Bmolles possunt esse et fieri, et hoc præcipue in musicalibus instrumentis. Et quia moderni cantores plures cantus secundi toni, ut graduale (In sole posuit tabernaculum) et græci [1] (A summo cœlo), secundum beatum Gregorium et secundum instrumenta musicalia volunt decantare per cantum Bmollem, qui potest esse et fieri in gravibus clavibus per instrumenta musicalia: ideo eosdem cantus qui debent in A Re incipi et in D Sol Re finiri, incipiunt in E La Mi et finiunt in A La Mi Re per notam finalem. Et quædam alia gradualia, scilicet Domine Deus virtutum, Excita domine etc., Tollite portas etc., quæ gradualia antiqui incipiebant in C Fa Ut et per notam finalem, cum sint secundi toni, finiebant in D Sol Re, moderni vero incipiunt in G Sol Re Ut et similiter finiunt in A La Mi Re per notam finalem. Et sic mutant debitum finem secundi toni, scilicet D Sol Re, et cum hoc mutant cantum in finali suo, ubi fit ascensus de E La Mi in linea ad F Fa Ut in spatio. Ibi enim cantant semitonium, ubi tonus debite juxta Gregorium debet decantari. Et hæc omnia planius patebunt

*

sonders auf den musikalischen instrumenten. Weil denn nun die modernen musiker vielfach die gesänge der zweiten tonart (des D plagale) [2], wie das graduale In sole posuit tabernaculum (in der sonne steht sein zelt) und die Griechen ihr A summo cœlo (vom himmel hoch) nach dem heiligen Gregor und nach den musikalischen instrumenten in Bmoll nehmen, was auch für die graves (im untersten alphabete), bei den instrumenten möglich ist: darum beginnen sie dieselben gesänge, die von A bis D gehen, in E und schließen mit a. So ist's auch mit andern Gradualien, nämlich Domine, Deus virtutum (herr gott aller tugenden), Excita domine (erwecke, herr), Tollite portas (machet die thore auf); diese begannen die alten mit C und gaben, nach der zweiten tonart, zur schlußnote D, die neueren aber fangen mit g an und geben ähnlich a zum schluße. So ändern sie die eigentliche schlußnote D und damit den gesang im schlußton, wenn sie von e nach f gehen. Denn dann singen sie einen halben ton, wo nach Gregor ein ganzer ton hergehört. Das wird sich später genau und deutlich zeigen durch die

*

1 Nothwendig statt græcis. 2 Vergl. cap. IV.

infra per duplicem notam seu neumam prædictorum gradualium ad majorem declarationem et demonstrationem eorum, quæ prædicta sunt, neumatorum seu notatorum dupliciter per claves.

Nec tamen Ut vocem poterunt hæc jungere primam etc. Dicit autor, quod cantus Bmolles, qui infra decantantur in manu per monochorda, non possunt habere primam vocem [36] scilicet Ut, quia in monochordo apte mensurato secundum antiquos in Gamma Ut sonat Re et infra Gamma Ut non est aliqua vox. Tamen via artis monochordum posset formari et mensurari, in quo F cum hac voce Ut prima posset reperiri, secundum modernos, ut postea patebit ibi: infra G græcum etc.

*

doppelte notierung der genannten Gradualien, in den verschiedenen tönen. V. 133 f. Die Bmollgesänge, welche von der hand ab mit dem saitenspiele abwärts gesungen werden, haben den ersten ton, ihr Ut, nicht, weil auf dem nach den alten richtig mensurierten monochorde in Gamma Ut der ton Re liegt und unter Gamma Ut kein ton mehr kommt. Auf dem wege der kunst aber ließe sich ein monochord herstellen und mensurieren, auf dem ein erster ton als Ut sich fände, nach den neueren, wie das unten vorkommt vers 232 ff.

CAPUT II. DE MONOCHORDO.

1.

Mentio sed facta cum supra sit monochordi,
Ipsius formam nostro decet addere cordi,
Per multam partem quia nos hanc ducit ad artem
Et gliscit noster certissimus esse magister.
Nec, sicut reliqui, pretium petit ipse, magistri,
Quamvis cantare doceat nos nocte dieque,
Omni pro nobis cupiatque carere quiete,
Ipsi si volumus et ei si nos sociamus.
Ergo suum varium studeamus discere cantum,
Quem donat gratis, ut fons nimiæ pietatis,
Nec perturbatur, [37] decies si percutiatur,
Immo quando plagas centum das, suscipit omnes,

*

Zweites capitel. Vom saitenspiel. [1] 1. Sintemal aber schon oft des saitenspiels ist erwähnet, ziemts sich nun auch, dess form sich wohl zu herzen zu nehmen, [145] weil es zum besten theil zur kunst der musik uns geleitet und in solchem stücke der sicherste meister uns sein will. Doch begehret es keinerlei lohn, wie die anderen meister, ob es gleich uns lehrt den gesang zur tags- und zur nachtzeit, und für uns auch gerne der ruh zu entbehren bereit ist, [150] wenn wir selbst es so wollen und seiner gesellschaft uns widmen. Geben wir uns dem müh', den verschiednen gesang zu erlernen, den es schenket umsonst als quell überfließender güte, nimmer verwirrt, ob zehnmal es auch muß schläge erleiden, nein, gibst du hundert der streiche ihm auch, es ist doch geduldig, [155] wird

*

1 Die abbildung desselben siehe bei Gerbert, Musica sacra II, tafel 34. nro. 23.

Non dedignando, sed mage compatiendo.
Quod tua mens stulta nequit [1] apte dicere, multa
Concinnaque ligna bene decantant sine lingua.
Dic, rogo, doctorem si vidisses ita mitem.
Dicere non poteris, quia nullus adest ita mitis,
Pythagoras factor cujus fuit atque repertor.
Istum doctorem tibi praestant concava ligna,
Cum sola chorda magadis apte sociata,
Ad quas stet scripta per claves schedula longa,
Quæ claves veras præstent ex ordine formas.
Dic lignum magadam, quod sustentat tibi chordam.
Doctor præfatus pueris est consociatus,
Filia vultque sua [38] lyra dici, nostra magistra,
Claves conjunctæ si sint in ea bene cunctæ.
Hinc lyra prædicti cum filia sit monochordi,
Nos propter patrem sibi dignum demus honorem,
Ut doceat cantum nos dulciter, ut monochordum.

*

nicht mürrisch dabei, es hat selbst mitleid mit dir noch. Was dein thörichter sinn nicht schicklich kann sagen, das singen ohne zunge gar fein dir viele gestimmete hölzer. Sag', ist dir jemals solch ein freundlicher lehrer begegnet? Nein, du weist keinen zu nennen, denn es ist keiner so milde, [160] wie der unsrige, den Pythagoras uns hat geschenket. Solchen meister erstellt auf stücken gehöhleten holzes eine saite allein, wohl aufgezogen auf stegen, und ein streifen papier, darauf die schlüßel beschrieben, die in der ordnung ergeben die töne von rechter gestaltung. [165] Magada [2] sei genennet das holz, das die saiten dir träget. Obbemeldeter lehrer ist auch mit kindern gesegnet, seine tochter will heißen die meisterin leier benennet, wenn auf ihr sind wohlgeordnet die sämmtlichen schlüßel. Da nun also das saitenspiel hat zur tochter die leier, [170] ist es billig, daß wir sie ehren dem vater zu liebe, daß sie uns schönen gesang, gleichwie das saitenspiel, lehre!

*

1 So statt des im texte stehenden: ne quid. Unsere verbeßerung ist bestätigt durch druck 7173. 2 Vom griechischen μαγὰς, μαγάδος, steg.

Sequitur secundum capitulum hujus libri. In quo autor tractat de monochordo et varia ejus mensura. Et dividitur istud capitulum in quinque partes principales. In prima parte tractat autor de monochordo, quoad ipsius dispositionem et commendationem seu utilitatem. In secunda parte de monochordo quoad ipsius varias mensuras. In tertia parte tractat autor de monochordo scilicet quoad modernorum musicorum ordinationem. In quarta parte quoad ipsius exercitationem, ut debitam vocum præsentet consonantiam. In quinta parte quoad cantum in ipso seu etiam in libris decantandum. Secunda pars ibi (Istinc mensuram), tertia pars ibi (Per formationes), quarta pars ibi (Ligniferumque gradum), quinta pars ibi (His visis varium). In prima parte autor vult sic dicere: ex quo supra dictum est de monochordo, quod plures voces contineat, quam juncturæ sinistræ manus contineant, idcirco nunc de ipsius forma, utilitate et mensura plenius est pertractandum. Describitur [39] autem sic monochordum, ut scribitur in libro, qui intitulatur Dialogus musicæ artis: monochordum est lignum longum quadratum in modum capsæ et intus concavum, in modum cytharæ, super quod posita chorda ejus sonitu varietates vocum facile comprehendit, et dicitur a monos quod

*

Folgt das zweite hauptstück des buches, darin der dichter handelt vom saitenspiele oder monochorde und seiner mensur. Das capitel hat aber fünf theile. Im ersten wird gehandelt vom monochorde nach seiner einrichtung, empfehlung oder nützlichkeit; im zweiten v. 172 f. von seinen verschiedenen mensuren oder maaßen; im dritten von seiner anordnung nach der neueren musik v. 231 ff.; im vierten von den übungen darauf, daß es harmonische töne ergibt v. 262 ff.; im fünften vom gesange darauf, wie er auch in den büchern zu singen ist, v. 268 ff. Des dichters meinung im ersten theile ist: dieweil oben vom saitenspiele ist gehandelt worden, daß es mehr töne in sich faße, als die juncturen der linken hand, so ist denn jetzt ausführlicher von seiner gestalt, nutzen und mensur zu handeln. Es wird aber also bebeschrieben, wie es in dem buche heißt „Zwiegespräch über die kunst musika“: monochord ist ein länglichtes, viereckiges holz, wie eine kapsel, inwendig gehöhlt, wie eine cyther, welches mit der darauf gelegten saite die verschiedenen töne leicht ergreift, und hat seinen

est unum, et chorda, quasi unam habens chordam. Hujus autem instrumenti musici inventor et factor fuit Pythagoras, magnus et egregius doctor et magister Græcorum. Et quia valde utile est instrumentum ad cognitionem artis musicæ, idcirco ad ipsum plene cognoscendum nostræ mentis intentio est dirigenda. Docet enim multiformiter omnium vocum debitam consonantiam, unde etiam in prædicto dialogo dicit magister discipulo: litera monochordi sicut cantilena discurrens est ante oculos; pone, quod, si nondum vim ipsarum literarum plene cognoscis, secundum easdem literas percutiens chordam, ab ignorante magistro mirifice audies et disces. Et respondet discipulus fere inquiens: mirabilem dedisti mihi magistrum, qui a me factus me doceat, meque docens nihil sapiat; ipsum propter sapientiam et obedientiam sui maxime amplector; cantabit enim mihi, quantum voluero, et nunquam de mei sensus tarditate commotus verberibus vel injuriis me cruciabit. Subjungit deinde autor in lyra, quod illud instrumentum musicum scilicet monochordum plures habet

*

namen von monos, das im griechischen heißet einer, und chorda saite, als instrument mit einer saite. Dieses instrumentes erfinder und verfertiger ist aber Pythagoras gewesen, ein großer und trefflicher lehrer und meister im griechischen lande. Und dieweilen das instrument höchst nützlich ist zur kenntnis in der musikalischen kunst, so müßen wir denn unsern sinn auschicken, es selber recht zu begreifen. Denn es lehrt in aller manchfaltigkeit den richtigen einklang aller töne. Daher saget auch im vorerwähnten dialogen oder zwiegespräche der meister zum schüler: der buchstabe im saitenspiele ist wie ein gesang, der vor den augen einherläuft. Denke, wenn du auch des buchstabens bedeutung nicht verstehst, wirst du doch, so du nach solchen buchstaben die saite schlägst, von dem meister, der es selbst nicht weiß, wunderbarlich hören und lernen. Drauf antwortet der schüler ungefähr folgendermaßen: einen wundersamen lehrer hast du mir gegeben, der, mein eigen gemächte, mich lehren soll und, ohne eigenen verstand, mich lehren könne. So ehre ich ihn denn wegen seiner weisheit und aus gehorsam von herzen, denn er wird mir singen, so viel ich will, und nie wird ihn mein langsamer sinn bewegen, mit schlägen und unbild mich zu peinigen. Der dichter fügt dann für die leier hinzu, daß

pueros, scilicet lyram, cytharam, cymbalum et organum et sic de aliis. Eædem enim mensuræ, quæ requiruntur ad monochordum apte mensurandum, etiam requiruntur ad lyram, quoad duo extrema ligna, in quibus currunt claves et quoad capitellum sive magadam, quæ sustentat chordam retro et sic de aliis musicalibus instrumentis.

2.

Istinc *mensuram* monochordi discito puram.
Ligniferas magadas prope fines ponito binas,
Ad quarum primam G debes ponere græcum,
Ad reliquam magadam poteris conscribere cifram,
Altera nam magada pro signo stat quasi cifra,
Quæ, dum nil signet, dat significare sequenti.
Postque novem similes infra magadas cape partes,
Post hoc bis binas, hinc trinas, post quoque binas,
Omnes mensura claves dabit ista quaterna.
Primo consimilem partem distingue *novenam*.

*

unser musikalisches instrument, das monochord oder saitenspiel, viele kinder hat, nämlich leier, cyther, cymbel und orgel und dergl. Denn die nämlichen mensuren, die zur rechten abmeßung des saitenspiels gehören, braucht man auch zur leier, die zwei hölzer am ende, in denen die schlüßel laufen, und den steg oder magada, welche die saiten nach unten halten. So ists auch bei den andern musikinstrumenten.

2. Drauf must die reine mensur des saitenspiels du erlernen [1]. Mache von holz zwei stege und stelle sie oben und unten, unten den ersten, zu dem setz bei das griechische gamma; [175] an dem anderen steg magst sodann eine null du anschreiben, denn der andere steht nur da zum zeichen, wie nullen, die selbst gar nichts bedeuten und anderem geben bedeutung. Drauf machst zwischen den stegen du neun ganz ähnliche theile, zweimal zwei mach sodann, dann drei und darauf zwei. [180] Alle schlüßel wird solch vierfältige theilung dir geben. Erst must einen ähnlichen neuntelstheil du abscheiden, nun entsteht

*

1 Vgl. durchaus die zweite tafel.

Fit tonus ad partem primam nonamque [1] per artem.
Sic primam partem nonam dabit Aque per artem,
Tertia D grossum capit, a dat quintaque parvum,
Sextaque d parvum, [41] dat septima a tibi duplum.
Sed cum mensuras similes facis ipse novenas,
Nil dabit octava, nihil altera, quartaque nona,
Partibus in reliquis certas claves retinebis.
Hinc et ab A partem grossa distingue *novenam,*
B quadrum partem primam finitque per artem,
Terna dat E magnum, B quintaque dat tibi quadrum,
Sexta dat E parvum, B septima fert duplicatum.
Quemque tonum partem poteris sic scire novenam,
Si partes primas gliscis conjungere binas.
Quatuor hinc similes infra magadas cape partes
Ad primam partem diatessaron adde per artem,
Partis sed reliquæ finis tibi sit diapente.
C grossum primam partem fert [42] Gque secundam,

*

ein ton bei dem ersten künstlichen neuntel [2], und das erste künstliche neuntelstheil führt zu groß A, drauf der dritte ergibt groß D und der fünfte gibt klein a, [185] klein d steht bei dem sechsten, der sieb'te gibt aa. Machst du also mit kunst die gleichen mensuren zu neunern, Gibt das achte neuntel dir nichts, das zweite und vierte, doch den übrigen neunern sind sichere schlüßel zu danken. Drauf must aufs neue von groß A aus neun theile du machen, [190] und das eckige B wird das erste neuntel beschließen, groß E steht bei dem dritten, das fünfte gibt b mit den ecken, klein e kommt bei der sechsten, es gibt die siebente bb. So kannst jeglichen ton nach solchen neuuteln du finden, wenn du nur willst die ersten neuntelspaare verbinden. [195] Mache sodann vier gleiche theile zwischen den stegen, an den ersten theil mit kunst jetzt setze die quarte, aber des anderen theiles schluß muß bilden die quinte. Groß C steht am schluße des ersten, G an dem zweiten, aber der dritte theil zeigt deutlich in g die oktave,

*

1 nonam, nicht novam, wie der text hat. 2 Vgl. durchaus die zweite tafel.

Tertia pars per G diapason monstrat aperte,
Ultima pars magadam carpit cifræ sociatam,
Claves consimiles similes servant sibi formas.
Hinc infra magadas partes similes rape *ternas*.
Ad primam partem socia diapente per artem.
Finis vult reliquæ partis diapason habere,
D grossum partem primam finitque per artem,
Altera pars fere D parvum gliscitque habere,
Tertia pars magadam jungit cifræ sociatam,
Sed B Mi per Mi diapente nequit sociari
F Fa Ut ad clavem sursum sibi consociatam,
Sed per Fa tantum, [43] sinomenum dum cano cantum,
Cum diapente tonus semper tres det sociatos,
Quis [1] semitonium solum sit consociatum,
Quod nequit A B Mi sursumque per F reperiri,
Cum semitonia sursum patent tibi bina,
Nec multum tales ars curat psallere quintas.

*

[200] und der noch übrige theil trifft zuletzt am steg bei der null ein. Ähnliche schlüßel, die haben durchaus auch gleiche gestaltung. Drauf reiß zwischen den stegen den raum mit kunst du in drittel, an dem ersten befestige weislich und künstlich die quinte! Und es will des anderen theils schluß sein die octave. [205] Es ist das große D, das den ersten theil wird beschließen, und den andern theil verlangt es, klein d zu bekommen. Aber das letzte drittel es reicht bis zum steg an der null hin. Doch kann die quinte B Mi durch Mi unmöglich sich schließen an das F Fa Ut an, den nächsten schlüßel nach oben, [210] sondern durch Fa allein, das liegt im sinomenustone, da durchaus die quint zu einander drei töne gesellet [2], denen allein ein halber ton, und nur dieser, zur seit' steht. Solcherleiweis' kann A B Mi nach oben das F nicht erreichen, da nach oben, du siehst es ja, zwei halbtöne sich aufthun [3], [215] und nicht viel ist der kunst an solcherlei

*

1 So muß es heißen: Quis, quibus, statt qui im originale. 2 z. B. G als die quinte von C hat als intervalle von C auf D 1, D auf E 1, E auf F ½, F auf G 1 = 3½ ton. 3 zwischen B Mi (A) und C und zwischen E und F.

Sed potes a B Mi ternas partes sociare,
Et semitonium pars prima cupit propriare
Ad B Mi propriam, quod monstrabit tibi quintam,
Quod semitonium varium psallit tibi cantum,
Ac ad B quadrum jungit diatessaron aptum.
Scriptaque de B Mi scribuntur B B Fa B Mi.
Post infra magadas *binas* similes cape partes,
Primula pars fere diapason gliscit habere,
Altera pars magadam carpit cifræ sociatam;
Dictas mensuras ad quaslibet addito claves [44].
E qua mensura post se diapason habebit,
Hac a Bmolle B Mi diapente tenebit.
Hinc breviter formas monochordi discito certas:
Ter tonus ternis, diatessaron itque quaternis,
It diapente tripes diapason fit quoque bispes (i. q. bipes).

Sequitur secunda pars principalis. In qua autor determinat

*

quinten gelegen. Aber du kannst die dreitheilung von B Mi aus vollenden, und den halbton dazu will der erste theil sich zueignen von B Mi, so kommt zum glücke heraus dann die quinte. Solcher halbton machts möglich, verschiedene lieder zu singen, [220] und er füget zum eckigen B den passenden quartton [1]. Was von B Mi wird geschrieben, das schreibt man darum B B Fa B Mi. Drauf nimm zwischen den stegen du an zwei ähnliche stücke, da wird das erste der theilchen fast gar die octave bekommen, aber der andere theil erreicht den steg bei dem ende. [225] Diese besagte mensur gilt für jeden beliebigen schlüßel. Die mensur, die nach dem F ergibt die octave, macht, daß es auch zum Bmoll B Mi als quinte hinabreicht [2]. Daraus erlerne in kürze des saitenspiels sichere regel: Ein ton läuft nach den neunern, die quarte schreitet nach vierern, [230] Mit drei füßen die quint, jedoch die octave mit zweien.

Folgt jetzt der andere haupttheil. Der bestimmt die mensur des

*

1 Entweder a. nach unten als Bmolle statt B Mi als quarte zu F oder b. nach oben als Fis zwischen F und G, das die quarte zu B Mi, A, bildet.
2 Von F aus ergibt die dreitheilung nach oben f, nach unten Bmolle, dessen quinte F ist.

de mensura monochordi et posset in plures partes dividi. Sententia hujus partis talis est: quum monochordum est concavatum et paratum, tunc prope fines ipsius ponendæ sunt duæ magadæ. Est autem magada lignum quoddam modicum, super quod poni debet chorda, postquam monochordum est apte mensuratum. Et circa primam magadam debet poni G græca litera sub hac forma Γ. Ad secundam vero magadam poterit poni cifra, quia stat tantum pro signo sive clave, dans formam aliis clavibus et debite mensuram secundum artem, sicut et cifra nihil signat, sed dat signare numero sequenti ordine retroclito, sicut magada.

Postque novem similes infra magadas. Hic ponit autor quatuor mensuras monochordi in generali, scilicet novenariam, quaternariam, trinariam et duplam.

Primo consimilem. Hic prosequitur prædictas mensuras in speciali et primo primam, secundo secundam etc. Vult autem [45] sic dicere: a prima magada ad secundam faciendæ sunt per circinum novem partes æquales, et ad finem primæ nonæ partis

*

monochordes und könnte in verschiedene abschnitte getheilt werden. Sein inhalt ist: wenn das monochord ausgehöhlt und bereitet ist, sind an seine enden zwei stege, magaden, zu stellen. Magada heißt nämlich ein kleines stückchen holz, darauf die saite zu legen ist, wenn die mensur des monochordes in ordnung gebracht ist. Neben den unteren steg schreibt man das griechische G als Γ an. Zum oberen stege kann man die null [1] ansetzen, weil er nur statt eines zeichens oder schlüßels dasteht, aber andern schlüßeln die figur und die schuldige mensur anweist, wie auch die null selbst nichts bedeutet, sondern nur eine bedeutung gibt der zahl, die in rückschreitender ordnung folgt. V. 178 f. Hier sind im allgemeinen die vier mensuren oder arten der abmeßung des monochordes angegeben, nämlich die neuntheilung, viertheilung, dreitheilung und zweitheilung. V. 181 ff. Nun verfolgt der dichter die genannten mensuren ins einzelne und zwar ganz der reihe nach. Er will aber sagen: vom ersten steg bis zum zweiten muß man mit dem zirkel neun gleiche theile abmessen, an das ende des ersten neuntels A anschreiben, als den näch-

*

1 eigentlich cifra, ziffer, womit offenbar das französische zéro zusammenhängt. S. Diezs etym. wörterb. I, 127. 447.

debet scribi A, quæ facit tonum ad G græcum. Ad finem secundæ partis nihil est scribendum. Ad finem tertiae nonæ partis scribi debet D grossa litera, quæ facit diapente ad G græcum vel diatessaron ad A magnum vel grave. Quarta pars vacat. Ad finem quintæ partis debet scribi a parva litera seu acuta, quæ facit diapente ad D grossum. Ad finem sextæ debet scribi d parva seu acuta, quæ facit diatessaron ad a acutum. In fine septimæ partis debet a poni duplex sive superacuta, quæ facit diapente ad d acutum vel ad a parvum diapason.

Hinc et ab A etc. Hic autor subjungit secundum novenariam mensuram, dicens: ab A grossa vel gravi litera fiant novem partes æquales, et finis primæ nonæ partis offert B quadratum, quæ facit tonum ad A. Secunda pars vacat ut supra. Tertia pars offert E grossum. Quarta nihil offert, quinta pars B parvum quadratum acutum, sexta pars offert E acutum seu parvum per diatessaron, septima pars B duplex quadratum per diapente. Et sic per duplicem novenariam divisionem habemus cum G græco undecim claves. Subjungit etiam autor in litera, quod quilibet tonus poterit inveniri per novenariam mensuram ad secundam magadam, ita videlicet, quod semper prima nona pars

*

sten ton nach Γ. An das ende des zweiten neuntels kommt nichts zu stehen. An das ende des dritten neuntels kommt D als quinte zu Γ und quarte zu A. Der vierte theil geht leer aus. An das ende des fünften neuntels kommt a, als quinte zu D; ans ende des sechsten d als quarte zum eben genannten a. Ans ende des siebenten theils kommt aa, als quinte zu d und als octave zu a. V. 189 ff. Nun kommt die zweite neunertheilung: von A aus macht man (bis zum oberen stege) wieder neun gleiche theile. Das ende des ersten neuntels gibt das viereckige B, B quadratum, das von A aus ein ganzer ton ist. Der zweite theil hat wieder nichts. Das dritte neuntel gibt E, das vierte nichts, das fünfte das eckige b, das sechste e als quarte, das siebente das eckige bb als quinte. So haben wir durch verdoppelte neuntheilung mit dem griechischen G eilf schlüßel, tasten oder töne. Im texte fügt der dichter hinzu, so könne man durch neunertheilung bis zum oberen stege jeglichen ton auffinden, weil

offert tonum ad illam clavem, a qua accipis novenariam divisionem.

Quatuor hinc similes etc. Hic prosequitur autor secundam mensuram dicens: si a prima magada ad secundam fiant quatuor partes æquales, prima pars facit finem per diatessaron, secunda pars facit per diapente [46], tertia pars per diapason. Verbi gratia: si a G græco quatuor partes fiunt æquales, prima pars offert C grossum per diatessaron, secunda G grossum, quod facit diapente ad C, tertia vero G parvum, quod facit diapason. Ultima vero pars pertingit ad cifram, sive ad secundam magadam. Hoc idem intellige de omni alia clave per quaternam divisionem. De A grosso non est necesse fieri quaternam divisionem, quia D grossum, A acutum et A duplex, quas daret secunda divisio quaterna, prius habemus per primam novenariam divisionem. Item a B grosso non est necesse fieri quaternam divisionem, quia per secundam novenariam divisionem habemus E grossum, B quadratum acutum et B duplex, ipsius scilicet diapason, quas claves offert secunda quaternaria divisio. Si autem a C faciamus qua-

*

immer das erste neuntel im nächsten ton gibt zu dem schlüßel, von dem aus gemessen wird.

V. 195 ff. Nun gehts an die andere art der theilung oder mensur: wenn man vom ersten bis zum zweiten stege vier gleiche theile macht, so endet der erste theil mit der quarte, der zweite gibt die quinte, der dritte die octave. Z. b. vom griechischen G aus gibt das erste viertel als quarte C, das zweite G als quinte zu C, das dritte g als octave zu G. Der letzte theil trifft mit der ziffer am oberen stege zusammen. Das gleiche gilt nach der viertheilung für jeglichen andern ton. Von A aus ist die viertheilung nicht nöthig, weil D, a und aa, welche die zweite viertheilung ergäbe, schon durch die erste neunertheilung gefunden sind. Ebenso unnöthig ist sie von B aus, weil die zweite neunertheilung E, b und bb schon geliefert hat, die die zweite viertheilung brächte. Stellen wir aber die viertheilung von C aus an, so erhält der erste theil F als quarte, der zweite c als quinte zu F, der dritte c c als octave zu c.

V. 202 ff. Die dritte theilung ist die dreitheilung: wenn man zwischen den beiden stegen drei gleiche theile annimmt, so gibt der erste die

ternam divisionem, prima pars offert F grave per diatessaron, secunda pars C acutum per diapente, tertia pars C duplex per diapason.

Hinc infra magadas partes etc. Prosequitur autor tertiam divisionem, quæ est trimembris, dicens: si accipis infra magadas tres partes æquales, prima pars offert diapente, secunda pars diapason. Et hoc intellige de omni clave, cujus quintam cupis habere.

Sed B Mi per Mi diapente etc. Hic facit autor exceptionem ab ista ternaria mensura, dicens: quando in B Mi cantamus cantum Bdurum, tunc sursum ad quintam clavem, scilicet F Fa Ut, non offert diapente, sed quando canimus cantum Bmollem accipiendo in B Mi hanc vocem Fa. Unde ad hoc, quod terna divisio posset verificari, a B Mi debemus facere ternam divisionem et finis primæ partis [47] offert semitonium inter F grave et G, quod semitonium facit diapente ad B [1] grossum et istud semitonium est valde necessarium in monochordo et in organis, quia sine ipso non posset apte cantari sequentia: Congaudent angelorum etc. et plures alii cantus. Et sicut F grave per divisionem quaternariam in prima parte Bmollem habet per diatessaron, et per se-

*

quinte, der zweite die octave. So kann man von jedem schlüßel aus dann seine quinte finden.

V. 208 ff. Hier kommt eine ausnahme von der dreitheilung: wenn nämlich B Mi im Bdurgesange (von G) vorkommt, so gibt es aufwärts zum fünften schlüßel, F, keine quinte, sondern nur im Bmollgesange (von F aus), wenn wir statt B Mi Fa greifen, also einen halben ton tiefer nehmen. Daß die dreitheilung giltig bleibt, müßen wir von B Mi aus dieselbe anstellen und das ende des ersten drittels gibt dann den halben ton zwischen F und G [2] als quinte zu B Mi (H) und dieser halbe ton ist im monochorde hochnöthig, wie auf der orgel, weil ohne ihn die sequenz, Congaudent angelorum (Es freuet sich der engel schaar) und andere gesänge sich nicht recht ausführen ließen. Und wie F durch die viertheilung am ersten theile als quarte Bmoll erhält, am zweiten f

*

1 So muß es im texte heißen statt G. 2 Unser Fis.

cundam partem F acutum per diapente, et in medio tertiæ partis Bmolle per acutum, sic semitonium infra F grave et G per quaternariam divisionem primo offert B quadratum per diatessaron, et in secunda parte semitonium inter F et G acutum, si opus fuerit per diapente.

Post infra magadas etc. Hic prosequitur autor quartam mensuram, dicens, si infra magadas vel etiam a quacunque clave ad secundam magadam fiat binaria divisio, finis primæ partis offert diapason, ut si a græca G, scilicet Γ fiat binaria divisio, prima pars offert G grave et sic de aliis clavibus.

E [1] qua mensura etc. Dicit autor, quod eadem mensura, qua F grave facit diapason post se, eadem mensura Bmolle vel sinomenum ante se.

Hinc breviter etc. Hic epilogat breviter autor prædictas quatuor mensuras et dicit, quod tonus currit ubique per divisionem novenariam, diatessaron per quaternariam, diapente per trinariam, diapason per binariam. His habitis omnes modi,

*

als dessen quinte und in der mitte des dritten theiles Bmoll, so gibt der halbe ton zwischen F und G durch viertheilung B Mi als quarte, sodann den halbton zwischen f und g, als quinte, wenn es deren bedarf.

V. 222 ff. Jetzt kommt die vierte mensur, die zweitheilung. Macht man diese zwischen den beiden stegen oder auch von jedem tone an bis zum oberen stege, so ist die mitte immer die octave. Z. b. vom griechischen G, Γ, aus, gibt das ende der ersten hälfte G als dessen octave. So ists aber auch bei allen anderen schlüsseln.

V. 226 f. Die mensur, die dem F aufwärts als octave f verschafft, ergibt nach unten Bmolle im sinomenuston.

V. 228 ff. Folgt noch eine kurze nachrede zu den benannten mensuren, des inhalts: der ton geht überall durch nach neunertheilung, die quarte nach viertheilung, die quinte nach dreitheilung, die octave nach zweitheilung. Hat man das, so kann man alle intervalle, die

*

1 E nicht F, wie der text gibt.

quibus cantus contexitur, possunt haberi. Et de his plenius tractabitur in tertio capitulo.

Nota. Bispes ponitur pro bipes, quod non poterat poni in metro, quia prima brevis, et est ibi figura epentheseos. Unde syncope de medio tollit, quod epenthesis auget.

3.

[48] Per formatores monochordorum juniores
Infra G græcum reperitur Ut F sociatum
Dictis servatis mensuris nec variatis,
Ut sine defectu vocum Bmollis haberi
Inferius valeat cantus pleneque doceri,
Qui cantus manui nequit in Sol Fa sociari,
Sed talem cantum monochordum dat tibi tantum,
Et tunc vocem Re sibi Gamma Ut applicat apte.
Hinc A Mi, B Fa, C Sol, D concinit et La
Sursum sic E La manui fit consociata,
Ternus Bdurus quod La bene sit soniturus.
Cumque novem partes recte formabo per artes,
F infra græcum G claves fert nisi quinque,

*

man im verlaufe des gesanges braucht, erhalten, wie das dritte hauptstück zeigt.

Anm. Bispes steht in v. 230 statt bipes, um die erste sylbe lang zu machen durch epenthese, die das gegentheil von syncope ist; die eine setzt hinzu, die andere thut weg.

3. „Bei des saitenspieles jüngeren meistern und bildnern findet sich unter dem G Gamma ein F als Ut noch gestellet ganz nach besagten mensuren ohn' all und jede veränderung, daß ohn' jeglichen mangel der tön' das untere Bmoll [235] find' seine stell, damit der gesang vollkommentlich fließe. Solcher gesang wird wohl nicht notiert von der hand ab, aber das saitenspiel ist wohl im stand', ihn zu geben, dann legt passend das griechische G als namen sich Re bei, drauf folgt A Mi, B Fa, C Sol, D La nach der ordnung. [240] Aber am obersten ende wird E La der hand noch gegeben, daß der Bdurgesang in dritter reihe sein La hab'. Wenn ich von F aus die neunertheile mit kunst hab' gebildet, dann gibt das F, so unter dem Gamma Ut, auch

Primula G græcum fert pars, C tertia grossum,
[49] Quintaque G grossum, C sexta dabit tibi parvum,
Septima pars vere G parvum gliscit habere.
Tot fert G græcum, tot post dabit A inde grossum,
Quas prior et trina fert pars quint septima sexta.
Et sic quindenas per tres queo carpere claves.
Hæc poterit cuncta monstrare proportio quadra,
Per varias classes divisim consociatas.
Hinc *semitonia* studeas cognoscere plura.
Quæ bene formato cupiunt addi monochordo.
A B Mi nonies similes tu divide partes,
Ultima quæ magadam tangat pars fine locatam,
Et semitonia poteris reperire quaterna,
Nil dabit octava, nihil altera, quartaque nona,
Partibus in reliquis sed semitonia [50] cernis.
Sic a Bmolli, quod vult præcedere Bmi,
Quatuor consimiles partes distinguere debes

*

die fünf schlüßel: griechisches G hat der erste theil und groß C der dritte, [245] Groß G steht bei dem fünften, das kleine c gebe der sechste, und den siebenten theil verlangt es, wirklich sein G zu erhaschen. So viel schlüßel erträgt auch Gamma Ut und A die gleichen, bei dem ersten, dritten, fünften, sechsten und siebten. So kann durch die drei ich fünfzehn schlüßel erhalten. [250] Das vierfache verhältniß [1] kann alles deutlich erklären, sind die verschiedenen schlüßel in ihre classen vertheilet. Drauf must mit fleiß du mehre halbtöne recht lernen erkennen, die im richtigen saitenspiele ein plätzlein verlangen. Von B Mi mach in gleicher weise wieder die neuntel, [255] so daß das letzte den steg erreicht am oberen ende und gar leichtlich wirst so du vier halbtöne entdecken. Nichts gibt der achte theil, nichts der zweite, der vierte, der neunte, aber die übrigen theile, die lassen halbtöne erblicken. So must du von Bmoll, das dem B Mi vorangeht, [260] wiederum noch vier sich ganz ähnliche theile ab-

*

1 Γ G auf der zweiten tafel ist das vierfache von F Γ, Aa das vierfache von Γ A etc.

Et semitonia poteris cognoscere plura.
Sicque sonum clarum tibi monstrabit monochordum.
Ligniferumque gradum vox quævis captitat aptum.
Qui chordam tangat, vox ut sonitum bene tangat,
Per palmam [1] lævam monochordi tangito chordam,
Quam juxta magadam per palmam tangito dextram,
Quando monochordis varium cantum sociabis.

Sequitur tertia pars hujus capituli, in qua autor determinat de formatione monochordi secundum modernos musicos, et vult sic dicere, ut cantus Bmollis sive sinomenus plene sine defectu possit haberi, moderni musici infra G græcum ponunt F cum hac voce Ut, a qua per novenariam mensuram inveniunt G græcum [51] et ab eadem F per quaternariam divisionem habebunt primum [2] diatessaron per Bmolle et sic de aliis. Semper enim prædictæ quatuor mensuræ stant in sua virtute de una clave ad aliam.

*

schneiden und desgleichen wirst du der halbtön' mehrere finden. So wirst klarheit der tön' vom saitenspiel du erhalten. So hat denn jeder ton die passende stuf' auf dem holze. Wer die saite berühret, daß schön die berührung erklinge, [265] greif' mit der linken hand an die saite des monochordes, welche sodann du noch an dem steg mit der rechten berührest, wenn dem spiele du willst manchfaltige töne entlocken."

Folgt der dritte theil des capitels, in dem der dichter sich ausspricht über die bildung des monochordes bei den neueren meistern und da sagt er: damit der Bmoll- oder sinomenusgesang ganz ohne mangel erhalten werde, setzen die neueren musiker unter das griechische G ein F mit dem namen Ut, von welchem aus sie durch die neunertheilung das griechische G und durch die viertheilung die erste quarte mit Bmolle erhalten u. s. w. Denn immer stehen die genannten mensuren in kraft von einem schlüßel zum andern.

*

1 Im texte ist an palmam angehängt que, das beßer wegbleibt. 2 Im texte steht primo.

Dictis servatis etc. Auctor sic vult dicere, sicut supra dictum est, quod Γ græcum per novenariam divisionem offert quinque claves, et A grossum similiter quinque: sic F infra G græcum per novenariam divisionem offert quinque claves, per primam partem G græcum, per tertiam partem C grossum, per quintam G grossum, per sextam C parvum et per septimam G acutum. Notandum, quod antiquissimi musici in C Fa Ut sub græcis literis et clavibus incipiebant monochordum octo tantum gradibus et vocibus utentes, quæ voces pro cantu tunc habito sufficiebant. Deinde successores illorum semitonium præmiserunt a B Mi incipientes monochordum. Posthæc Ptolemæus rex Aegypti A grave sub idiomate suo præmisit et tunc translata musica a græco in latinum. Latini septem primas literas alphabeti in monochordo disponebant, postmodum per illorum successores eædem literæ duplicabantur. Postea G græcum, scilicet Γ præmittebatur in signum, quod musica pro majore parte fuit a Græcis adinventa. Postremo dominus Guido trinum alphabetum

*

V. 233 ff. Will sagen: wie oben ist gesagt worden, daß das griechische G durch neunertheilung fünf schlüßel gibt, ebenso das A: so gibt auch das F unter Γ durch neunertheilung fünf schlüßel, beim ersten theile Γ, beim dritten C, beim fünften G, beim sechsten c, beim siebenten g. Da ist zu merken, daß die gar alten musiker das saitenspiel in C mit griechischen schlüßeln und buchstaben eröffneten, dabei hatten sie nur acht stufen und töne, die für ihren gesang damals ausreichten. Ihre nachfolger haben darauf einen halben ton hinzugethan und mit B Mi das monochord angefangen. Darauf hat Ptolemäus, könig von Ägypten, das große A mit seinem charakter vorangestellt und dann ist die musik vom griechischen ins lateinische übersetzt worden [1]. Die lateiner haben die sieben ersten buchstaben ihres alphabets genommen und später wurden diese buchstaben durch ihre nachfolger verdoppelt. Darauf wurde das griechische Γ hinzugefügt zum zeichen, daß die musik zum größten theile von den Griechen sei erfunden wor-

*

1 Das ganze ist nach dem charakter des lateinischen alphabets A, B, C im unterschiede vom griechischen α, β, γ offenbar ein mährchen.

per claves duplicatas et insuper Bmolle seu rotundum B addidit et in secundo et tertio alphabeto, scilicet in acutis et superacutis vocibus. Ultimo autem Bmolle infra in gravibus monochordo superaddebatur. Et deinde longo tempore transacto per modernos ac posteros musicos hæc litera F cum hac voce Ut [52] prima monochordis præponitur [1], ne ullus defectus infra in cantu Bmolli permaneret, sicut etiam supra extra manum et in ipso monochordo circa finem prope magadam poni poterit E La sive E litera cum hoc voce La, ne tertius bduralis cantus patiatur defectum ultimæ vocis scilicet La. Ulterius notandum, quod plura semitonia in lyra, monochordis et organis sunt necessaria, sicut infra quaslibet duas claves, quæ tonum faciunt, invicem semitonium poterit poni. Ad inveniendum autem illum per debitam mensuram, scire debes, quod a B Mi per B quadratum debes mensurare novem partes æquales usque ad secundam magadam et finis primæ partis offert certum semitonum inter C et D graves. Finis vero tertiæ

*

den [2]. Zuletzt hat meister Guido das dritte alphabet mit den doppelbuchstaben und außerdem das runde B oder Bmolle im unterschiede vom eckigen, Bdurum, auch im zweiten und dritten alphabete, bei den hohen und überhohen tönen hinzugethan. Ganz zuletzt ward aber Bmolle auch im untersten alphabete bei den graves, tiefen, hinzugethan. Lange zeit hernach ward von den neueren F mit Ut als erster ton auf der saite vorangestellt, daß es keinerlei mangel im Bmollgesang gebe, wie man auch oben über der hand und im monochorde am ende neben den obern steg setzen kann E La oder E mit La, daß die dritte reihe des Bdurgesanges ihres letzten tons in La nicht ermangle. Weiter ist zu merken, daß mehrere halbtöne auf leyer, monochord und orgeln nothwendig sind, wie man zwischen beliebige zwei schlüßel, die einen ton bilden, einen halben ton hineinsetzen kann. Um diesen aber nach der richtigen mensur zu finden, muß man wißen, daß man von B Mi als B quadratum neun theile zu machen hat bis zu dem oberen stege

*

1 Text: præponatur, offenbar aus misverständnis des vorangehenden ut.
2 Offenbar aus dem einfachen grunde, weil man noch ein weiteres G brauchte und außer dem griechischen keines kannte!

partis fert semitonium inter F et G graves. Finis quintæ partis fert semitonium inter C et D acutas. Finis sextæ partis fert semitonium inter F et G superacutas [1].

Ligniferumque gradum etc. Sequitur quarta pars, in qua autor ostendit, qualiter debeamus nos exercere in monochordo et patet satis lucide in textu. Ad pleniorem præscriptarum mensurarum cognitionem nota: in arithmetica sæpe legitur dupla proportio, sesquialtera, sesquitertia, et sesquioctava. Proportio autem est similitudo, qua numeri sese ad invicem habent. Dupla igitur proportio est, ubi major numerus minorem bis in se continet, ut unitatem binarius, binarium quaternarius, trinarium senarius, et sic in infinitum, quia numerus est multiplicabilis in infinitum, ut patet quarto physicorum. Sesquialtera autem proportio est, ubi major numerus minorem totum in se continet et ejus alteram partem, ut binarium ternarius, quaternarium

*

und das ende des ersten neuntels gibt den bestimmten halbton zwischen C und D, das dritte den halbton zwischen F und G, das fünfte den zwischen c und d, das sechste den zwischen f und g.

262 ff. Folgt der vierte theil, in dem der dichter zeigt, wie wir auf dem monochorde uns üben müßen, und hier ist alles deutlich im texte.

Zum besseren verständnisse der oben abgehandelten mensuren aber merke: in der arithmetik redet man oft von einem doppelten, $^3/_2$, $^4/_3$ und $^9/_8$ verhältnis (sesquialtera, sesquitertia, sesquioctava). Ein verhältnis oder eine proportion aber ist eine beziehung der ähnlichkeit zwischen zwei zahlen. Ein doppeltes verhältnis findet dann statt, wenn die obere zahl die untere zwiefach in sich enthält, wie der zweier den einser, der vierer den zweier, der sechser den dreier und so ins unendliche, weil die zahl ins unendliche kann vervielfältigt werden, wie das der vierte satz der physik [2] zeigt. Ein $^3/_2$ verhältnis aber findet statt, wenn die größere zahl die kleinere ganz und ihre

*

1 Eigentlich auch acutas; superacutæ heißen sie nur, wenn das dritte alphabet excellentes genannt wird. S. oben den commentator selbst zu v. 70.
2 jener zeit.

senarius, [53] septenarium novenarius, octonarium duodenarius et sic de aliis. Sesquitertia proportio est, ubi major numerus minorem totum in se continet et ejus tertiam partem, ut ternarium quaternarius, senarium octonarius, novenarium duodenarius et sic de aliis. Sesquioctava proportio est, ubi major numerus minorem totum in se continet et ejus octavam partem, ut octonarium novenarius. Secundæ autem proportiones in musica considerantur. Erit enim dupla proportio, ubi majus spatium minus bis in se continet. Dupla igitur proportio est exemplar diapason. Omnes enim ejus species in duobus passibus fiunt. Sesquialtera vero in mensura est proportio, ubi majus spatium minus in se continet et ejus alteram partem. Et hæc est exemplar diapente, cujus omnes species fiunt in tribus passibus. Sed sesquitertia proportio est, ubi majus spatium in se continet totum minus et ejus tertiam partem et est exemplar diatessaron, cujus omnes species quatuor passibus fiunt. Sesquioctava autem proportio est in mensura, cujus major intercapedo minorem totam in se continet et ejus octavam partem, sicut dictum est in octo et novem. Hæc etiam forma est toni, cujus omnes, ut ita dicam,

*

hälfte in sich enthält, wie der dreier den zweier, der sechser den vierer, der neuner den siebener [1], der zwölfer den achter. Ein $^4/_3$ verhältnis findet dann statt, wenn die größere zahl ganz und ihren dritten theil enthält, wie der vierer den dreier, der achter den sechser, der zwölfer den neuner u. s. w. Ein $^9/_8$ verhältnis ist da, wo die größere zahl die kleinere ganz und ihren achten theil in sich hat, wie der neuner den achter. Fürs zweite aber kommen nun diese proportionen in betracht. Ein doppelverhältnis $^2/_1$ ist da, wo der größere raum den kleineren zweimal enthält. Das ist das verhältnis der oktave. Denn alle ihre arten geschehen mit den zwei schritten. Ein $^3/_2$ verhältnis ist, wo der größere raum den kleinen einmal und ein halbmal enthält. Das ist das beispiel der quinte. Ein $^4/_3$ verhältnis ist, wo der größere raum den kleineren einmal enthält und dann sein drittel. Da ist die quarte ein beispiel. Das $^9/_8$ verhältnis findet beim tone statt, bei dem

*

1 falsch.

species novenario passu fiunt. Unde verius et rectius epoctos dicitur, quam tonus; hoc enim nomen habet proportionaliter, eo quod fit super octo, tonus autem dicitur a tonando i. e. sonando. Ea igitur proportione, qua quisque major numerus vel major intercapedo minorem superat vel minor superatur a majore, eadem cujusque dictæ vocis prior sonus superat posteriorem vel posterior superat priorem in gravitate etc.

*

alle einzelnen sich sozusagen nach neunerschritten bewegen. Daher heißt er mit mehr recht und wahrheit ἐπόγδοος, epoctos, als ton, denn diesen namen hat er nach dem verhältnisse, daß er kommt über acht töne, ton aber heißt er von tönen [1]. Nach demselben verhältnisse nun, in welchem die größere zahl oder der größere zwischenraum den kleinern übertrifft, oder umgekehrt, nach demselben wird auch der erste ton jedes der genannten schlüßel den spätern übertreffen oder von ihm übertroffen in tiefe oder höhe. [2]

*

1 Umgekehrt! tönen kommt her von ton und ton vom griechischen τόνος, spannung. 2 Anmerkung des herausgebers. (Vgl. bei Janssen-Smeddinck s. 18 ff. Physikalische theorie der musikalischen töne.) Bekanntlich sind die angegebenen verhältnisse

1 : 2 octave,
2 : 3 quinte,
3 : 4 quarte,
8 : 9 secunde

im zusammenhange mit der durch die saitenlänge in umgekehrtem verhältnisse bedingten zahl der gleichzeitigen schwingungen indessen durch die wißenschaft rein mathematisch gerechtfertigt und durch die klangfiguren Chladnis augenscheinlich nachgewiesen worden.

Diese verhältnisse wurden aber schon im alterthum, zweifellos allerdings schon durch Pythagoras oder seine zeit, erkannt, und lagen wohl dessen systeme der sphärenharmonie zu grunde, wie solches Platon in seinem Timaios von 35, A an entwickelt. [Vgl. meine schrift: Platons philosophie im abriße ihrer genetischen entwicklung. Stuttgart, Mäcken, 1853. s. 209 und besonders 230—242, wo die platonische reihe mathematisch durch vier octaven und eine quinte zusammengestellt sind.] Hier ist das platonische weltsystem ganz nach den verhältnißzahlen dieser intervalle geordnet, und es erhalten als solche proportionalen der Mond 384, die Sonne (als octave) 768, Venus (als quinte) 1152, Mercur (mit quarte) 1536, Mars (mit octave

[54] Sequitur notabile. De monochordi compositione compendiosam nota doctrinam. Per medium ligni, in quo ipsum [1] conficere

*

Über die zusammensetzung des monochordes merke in kürze die lehre. In der mitte des holzes, das du dazu nehmen willst, ziehe eine

*

von Mercur) 3072, Jupiter (als ganzer ton nach Mars) 3456, Saturn 10,368) = dem Γ des Guido). [Siehe Forkel, allg. gesch. der musik II, 272.]

Bei der im texte gegebenen anleitung zur anfertigung des monochorde kommen nun die angegebenen verhältnisse allerdings zu ihrem rechte.

1. Ganze töne.

Es beträgt z. b. die entfernung vom nullpuncte der obern magada verhältnismäßig bei

F 9, Γ 8,
Γ 9, A 8,
A 9, B mi oder B 8.

Wie verhält sich aber C : D?

Die entfernung von C zum steg ist $^{6}/_{9}$ F 0.
D . . . . $^{6}/_{9}$ Γ 0,
aber F 0 : Γ 0 = 9 : 8.

Ähnlich ist es im verhältnisse von D : E, denn des letzteren entfernung ist $^{6}/_{9}$ von A 0, aber Γ 0 : A 0 ist wieder = 9 : 8.

2. Quinten.

a. F hat entfernung von 0 = 9 theile,
C . . . . = 6 —
also F 0 : C 0 = 9 : 6 = 3 : 2.

b. C 0 = $^{6}/_{9}$ F 0
G 0 = $^{4}/_{9}$ F 0,
also C 0 : G 0 = 6 : 4 = 3 : 2.

c. G 0 = $^{4}/_{9}$ F 0 = $^{36}/_{81}$ F 0
D 0 = $^{3}/_{9}$ Γ 0 (und weil Γ 0 = $^{8}/_{9}$ F 0) $^{24}/_{81}$ F 0.
also G 0 : d 0 = 36 : 24 = 3 : 2.

d. Γ 0 = $^{9}/_{9}$ F 0
D 0 = $^{6}/_{9}$ F 0
also Γ 0 : D 0 = 9 : 6 = 3 : 2.

3. Quarten.

a. C 0 = $^{6}/_{9}$ F 0 = $^{12}/_{18}$ F 0
F 0 = $^{1}/_{2}$ F 0 $^{9}/_{18}$ F 0
also C 0 : F 0 = 12 : 9 = 4 : 3.

b. F 0 = $^{4}/_{4}$,
B fa = $^{3}/_{4}$.

*

1 Wohl passender als ipse im texte.

volueris, lineam trahe occultam et in principio ejusdem lineæ commodose circa finem accipe punctum, circa quod signa F, et ibi debet deponi prima magada. 1) Post hoc frange circinum ut ab eodem puncto in linea secundum longitudinem ligni poteris novem habere divisiones, quas signa per puncta et in primo puncto pone Γ Ut, in secundo nihil, in tertio C Fa Ut, in quarto nihil, in quinto G Sol Re Ut, in sexto C Sol Fa Ut, et in septimo G Sol Re Ut acutum, in octavo nihil, in ultimo vero pone cifram, quæ habet locum secundæ magadæ. 2) Post hoc a Γ Ut usque ad secundam magadam novem fac partes, per novem puncta signando eas et in primo puncto pone A Re, in tertio D Sol Re, in quinto A La Mi Re, in sexto De Sol Re, in septimo A La Mi Re. 3) Deinde ab A Re consimiliter fac novem partes usque ad secundam magadam. In primo puncto pone B Mi, in tertio E La Mi, in quinto

*

feine linie. Am anfange derselben bequem am ende des holzes nimm einen punct an, an diesem zeichne an F und hieher kommt der erste steg zu stehen. 1) Dann brich den zirkel, daß du von diesem puncte aus auf der linie das holz entlang neun gleiche abschnitte machst. Diese bezeichne durch puncte, an den ersten setze Γ, an den zweiten nichts, an den dritten C, an den vierten nichts, an den fünften G, an den sechsten c, an den siebenten g, an den achten nichts, an den letzten setze die null an der stelle des zweiten steges. — 2) Hierauf mache von Γ bis zum obern stege wieder neun gleiche theile, bezeichne sie mit puncten und gib dem ersten A, dem dritten D, dem fünften a, dem sechsten d, dem siebenten aa. — 3) Fürs dritte mache wieder von A an neun gleiche theile bis zum oberen stege. Am ersten puncte setze

*

c. $\Gamma\,0 = {}^8/_9\,F\,0$
$C\,0 = {}^6/_9\,F\,0.$
$\Gamma\,0 : C\,0 = 8 : 6 = 4 : 3.$

4. Octaven.

Γ hat 8 theile, G hat 4, g 2.
C — 6 — c — 3.
A — 8 — a — 4, aa 2.
D — 6 — d — 3.
E — 6 — e — 3.
F — 4 — F — 2, f 1.

B Mi in B Fa B Mi, in sexto E La Mi acutum, et in septimo B Mi in B B Fa B Mi. 4) Deinde incipe a prima magada, videlicet ab F infra Γ Ut et usque ad secundam magadam quatuor fac partes; in prima pone B Fa infra B Mi grave, in secunda pone F Fa Ut, in tertia F Fa Ut acutum. 5) Deinde incipe a B Fa infra B Mi grave et ab eo fac consimiliter quatuor divisiones usque ad secundam magadam et in prima pone B semitonium inter D Sol Re et E La Mi, in secunda pone B Fa in B Fa B Mi, in tertia pone B B Fa in B B Fa B Mi. 6) Deinde a B Mi gravi incipiendo [55] usque secundam magadam novem fac partes. In prima pone B semitonium inter C Fa Ut et D Sol Re, in tertia B semitonium inter F Fa Ut et G Sol Re Ut, in quinta pone B semitonium inter C Sol Fa Ut et D La Sol Re, in sexta B semitonium inter F Fa Ut et G Sol Re Ut acuta, et in septima, si placet, B semitonium inter C C Sol Fa et D D La Sol. 8) Deinde a semitonio inter D Sol Re et E La Mi incipiendo fac quatuor partes ad secundam magadam. In prima signabis B semitonium inter G Sol Re Ut et A La Mi Re, in secunda B semitonium inter D Sol Re et E la Mi, in tertia fac B semitonium quod erit inter D D La Sol et E E La et hoc, si placet, et tertiam divide in duas partes; ibi in medio habebis B semitonium inter G Sol Re

*

B Mi, am dritten E, am fünften bmi, am sechsten e, am siebenten bbmi. — 4) Dann fange unten an bei dem ersten stege, nämlich am F unter dem Γ und mache vier gleiche theile bis zum zweiten steg. An den ersten setze B Fa, an den zweiten F, den dritten f. — 5) Dann fange wieder an bei B Fa, mache von da aus wieder vier gleiche theile bis zum oberen steg. Beim ersten abschnitte setze B als halbton zwischen D und E, beim zweiten bfa, beim dritten bbfa. — 6) Sodann mache neun gleiche theile von B Mi aus bis zum oberen stege. Beim ersten abschnitte setze b als halbton zwischen C und D, beim dritten den halbton zwischen F und G, beim fünften den zwischen c und d, beim sechsten den zwischen f und g, und beim siebenten, wenns beliebt, den zwischen cc und dd. — 7) Vom halben ton zwischen D und E bis zum stege mache vier theile. Den ersten zeichne mit b zwischen G und a, den zweiten mit b zwischen d und e, den dritten mit dem halben tone zwischen dd und ee, den raum zwischen den beiden letzten halbiere, so

Ut et A A La Mi Re. 8) Postea incipe a C Sol Fa Ut et fac duas partes usque ad secundam magadam et in medio pone C C Sol Fa. 9) Similiter fac a D Sol Re et in medio pone D D La Sol. 10) Sic etiam ab E La Mi acuto duas fac partes et in medio pone E E La extra manum. Et sic complebitur monochordum.

Sequitur forma monochordi in arcu papiri signata. (Tab. II.)

5.

[56] His visis varium properato discere cantum,
Sed primo faciles cantus addiscere debes,
Ut „bone" sunt „doctor" [1], O rex [2]; subjungito lector:
Inclyta regina, prece tua virgo Katharina
Ad verum Sina duc nos, ubi nulla ruina [3];
Agno nos Christo jungas pia, quæsumus, Agnes [4].
Post Alleluja [5] cane, sponsa Dei speciosa [6],
Hinc „Sanctus" [7], junge: „Christi de virgine matre",
Versibus adjunctis „Fons dulcoris, mel amoris" [8];
„Agnus" [9] subjungas „miserereque" ter superaddas.
Discas „In sole" [10] post dupliciter graduale,
„Tollite" [11] cognosce mox dupliciter graduale.

*

erhältst du den halben ton zwischen g und a. — 8) Fange sodann bei c an und mache zwei theile bis zum oberen stege und setze in die mitte cc. — 9) Ebenso mache es mit d und dd. — 10) Desgleichen endlich mit e und ee.

So ist das monochord fertig. (Siehe zum ganzen capitel tafel II.)

5. „Kannst du solches, so eil, den verschiedenen gesang zu erlernen, aber zuerst darfst du an leichte gesäng' nur dich wagen: [270] „Gütiger meister" [1] und „König" [2] (sieh nur die folgenden noten!), „Königin hochberühmt, o führ', jungfrau Katharina uns zum wahren Sinai ein, ins ewige leben." [3] „Mit dem Agnus Dei vermähl' uns heilige Agnes" [4]! Drauf stimm an Hallelujah [5], du gelobte Gottesverlobte [6] [275]! Laß drauf folgen das „Sanctus" [7] und „Christus der jungfrau Maria"! Reihe daran: „O der seligkeit quelle, der gütigkeit fülle" [8]! Drauf laß „Agnus" [9] erklingen und „Herr erbarme dich" dreimal! Lerne doppelt darauf das Gradual: „In der sonne" [10]! Und das andere „Machet auf" [11] must zwiefach du lernen."

Sequitur quinta pars hujus secundi capituli principalis, quæ non indiget multa verborum doctrina et divisione, sed magis denominatione et operatione. In ista enim parte autor cantus varios, primo descendentibus [57] in musicam magis utiles prius adnumerat. Deinde adnumeratos cum nota subjungit, ut sunt: Bone doctor, et sic de aliis etc. Hæc cantio, ad exercitationem incipientium solvisare, poterit incipi in omni clavi, in qua hæc vox La invenitur, videlicet in utroque E La Mi, in utroque A La Mi Re, in D La Sol Re et in D D La Sol, tamen magis proprie, immo propriissime incipitur in A La Mi Re et finitur in D Sol Re cum sit primi toni.

Sequuntur p. 57—68. Notæ I.

*

Folgt der fünfte theil des buchs, der keiner sonderlichen belehrung und entwicklung bedarf, um so mehr der rechten benennung der noten und der arbeit. Denn da zählt der dichter verschiedene gesänge auf, die beim ersten gang in die musik hinein baß von nutzen sein können. Die aufgezählten versieht er dann mit noten [1], wie Bone doctor (Guter meister) und andere. Dieser gesang kann zur übung der anfänger im notensingen angefangen werden in jedem tone (schlüßel), der den namen La in sich hat, als da ist in beiden E La Mi, in beiden A La Mi Re, in D La Sol Re und DD La Sol, doch eigentlicher, oder am eigentlichsten ist sein anfang in A La Mi Re und sein schluß in D Sol Re, da er zur ersten tonart gehöret. (Siehe das vierte capitel.)

*

1 Sie folgen bei uns in der besonderen abtheilung für noten, unter Nro. I, auf welche auch die zahlen im texte sich beziehen.

[68] CAPUT III. DE MODIS.

1.

Inde modos sursum tendentes atque deorsum
Hæc per subscripta poteris cognoscere dicta.
Ter tria junctorum sunt intervalla modorum,
In quorum formis cantus contexitur omnis,
Antiqui libri sicut tibi dant reperiri.
Unisonus primus, semitoniumque secundus,
Tertius inde modus tonus est de jure locatus,
Est semiditonus quartus ditonus quoque quintus [69]
Estque modus sextus diatessaron his sociatus,
Septimus inde modus tibi sit diapente vocatus,
Hinc semitonium diapenteque consociatum,
Inde tonum junge sociatum cum diapente.
Sicque modi cuncti consueti sunt numerati,

*

Das dritte capitel. Von den intervallen. [1] [280] „Jetzt sind die modi der tön' im steigen nach oben und unten aus dem, was ich unten berichte, mit fleiß zu erlernen. Drei mal drei ist die zahl der intervalle und modi, deren gestalt dir alle gesänge und töne beherrschet, wie das in den büchern der alten steht richtig zu lesen. [285] Ein-ton heißet der erst', und Semiton [2] nenne den zweiten, drauf kommt mit allem rechte der ganze ton als der dritte, anderthalb-ton ist der vierte und zweiton heißet der fünfte und als der sechste ist ihnen zugesellet der quartton, als der siebente ton sei sofort die quinte genennet, [290] drauf folgt der halbe ton an die quinte gebunden, reihe den ton sofort an, der im geleite der quint' ist. So sind alle gewöhnliche modi der reih' nach gezählet. Wohl

*

1 Vgl. J. W. Forkel, allgemeine geschichte der musik. Leipzig 1788. I, 319. Intervalle bei den Griechen. 2 Halbton.

In semitonio Mi non poterit breviari,
Dictio quod valeat hæc metro consociari,
Consimiles voces liber hic præfert tibi plures,
Ut per se curta fiat tibi syllaba longa,
Quod mihi prudentes ignoscere posco legentes,
Cum metrum tales poscat sic ponere voces.

Hic incipit tertium capitulum hujus libri, in quo autor tractat de modis, quibus omnis cantus contexitur. Et dividitur hæc pars in duas partes. In prima parte præmittit autor materiam istius capituli, in secunda parte prosequitur [70] illam. Secunda pars ibi (Ter tria junctorum). Vult ergo sic dicere autor. Postquam supra in primo et secundo capitulis didicisti tria alphabeta vocibus musicalibus adjuncta, cum pluribus aliis incidentibus, nunc discere et studere debes modos, quibus omnis cantus contexitur. Quicunque enim cantandi peritiam conatur adipisci, illi non solum, quæ præscripta sunt, sufficere possunt, verum etiam ea, quæ sequuntur, summopere sunt notanda, cum sint valde necessaria.

Ter tria junctorum. In ista parte prosequitur autor mate-

*

kann in semitonium ich nicht kürzen die sylb' mi, wenn ich das wort soll zwingen hinein in geregeltes versmaaß. [295] Aber dergleichen sylben bringt dir in menge das buch mit, da muß die kurze sylb' lang werden, die lange sich kürzen. Solches müßen ja wohl verständige leser verzeihen, wenn das versmaaß gebeut, die worte also zu setzen."

Da fängt das dritte capitel des buches an, und handelt von den modi oder intervallen, durch welche aller gesang wie zusammengewoben wird. Es hat zwei theile. Im ersten theile schickt der dichter den inhalt voraus, im zweiten v. 282 ff. verfolgt er's im einzelnen. Er will also sagen: nachdem du im ersten und zweiten buche hast gelernet die drei alphabete, so mit den musiktönen verbunden sind, mit mehrerem anderem, das dazu gehöret, must du jetzt lernen und studieren die modi oder intervalle, durch welche aller gesang sich hindurchbeweget. Denn wer fertigkeit im gesange erlernen will, muß nicht blos das vorhergehende, sondern auch das folgende als höchst nöthig mit großem fleiße sich merken.

V. 282 ff. Dieser theil theilt sich in drei. Im ersten theile wird

riam præmissam et dividitur hæc pars in tres partes. In prima parte dividit autor modum, de quo specialiter hic tractát, in novem species. In secunda parte prosequitur easdem species per descriptionem. In tertia parte prosequitur ipsas per cantus demonstrationem. Secunda pars ibi (Unisonus voces). Tertia pars ibi (Præscriptosque modos). Adhuc prima pars dividitur in duas. In prima parte facit autor, quod jam dictum est, in secunda parte excusat se de quadam redargutione seu objectione quæ posset sibi fieri. Secunda pars ibi (In semitonio). In prima parte dicit autor, quod ter tria i. e. novem sunt intervalla modorum, quibus cantus contexitur et hoc intellige de modis ab antiquis musicis servatis. Hic notare debes, quod quando una vox distat ab alia gravitate vel acumine, seu intensione aut remissione, talis distantia intervallum vocatur. Hujusmodi autem intervalla a musicis modi vocantur. Unde etiam sic describitur ab egregio doctore Boëthio intervallum: intervallum est soni acuti gravisque distantia. [71] Et eodem modo modus prout hic sumitur, poterit describi. Et quia intervalla, prout musici ipsis utuntur, novem modis fiebant, ideo etiam novem sunt modi et hos modos autor secundum ordinem adnumerat in textu. Primus

*

der modus, von dem hier besonders gehandelt wird, eingetheilt in neun arten. Im zweiten v. 299 ff. werden diese arten beschrieben. Im dritten v. 409 ff. werden sie mit den noten gezeigt. Weiter aber theilt der erste theil sich in zwei. Im ersten schreibt der dichter, wie schon gesagt, im zweiten aber von v. 293 an entschuldigt er sich gegen einen gewißen vorwurf.

Im ersten theile sagt er, es gibt neun intervalle für allen gesang, oder modi, wies die alten musiker schon gehabt haben. Da must du wißen: wenn ein ton nach höhe und tiefe, spannung oder abspannung von einem andern absteht, so heißt solcher abstand intervall. Solche intervalle aber werden bei den musikern modi genannt. Daher wird der intervall von dem trefflichen meister Boëthio auch also beschrieben: intervall ist der abstand eines hohen und tiefen tones. Ebenso kann auch der modus beschrieben werden, wie man ihn hier versteht. Und weil die intervalle, so wie sie die musiker gebrauchen, auf neun arten oder modi geschehen, darum gibts auch neun modi, und diese führt der

enim modus vocatur unisonus, secundus semitonium, et sic de aliis.

In semitonio. Hic autor excusat se de quadam objectione, quæ posset sibi fieri. Posset enim sibi objici, quod male posuisset hanc dictionem semitonium in metro sive in textu, quia altera syllaba est brevis secundum regulas quantitatum, quam ipse posuit longam. Excusat se de hac syllaba et de quibusdam aliis consimilibus syllabis, dicens, quod ad hoc compulit ipsum necessitas metri. Unde hujusmodi delictum postulat sibi a discretis lectoribus hujus libri ignosci.

2.

Unisonus voces similes sociat tibi plures,
Connectens Re-Re Mi-Mi voces similesque.
Sicque manus cunctas modus hic sociat sibi voces.
Sed *semitonium* Fa Mi sociat sibi tantum,
Si tendas supra, [72] vel declinaveris infra,
Per septena loca, quæ sunt manui sociata,
Sed semitonia lyra plura dat et monochorda,
Quam manui supra per claves sint sociata.

*

reihe nach der dichter im text auf: unisonus, d. i. einton, semitonium, d. i. halbton u. s. w.

V. 293 ff. bringt eine entschuldigung des dichters vor einem vorwurfe, den er befürchtet. Man könnte sagen, er habe das wort semitonium im versmaaße des textes übel gestellt, weil die zweite sylbe mi nach den regeln der längen kurz sei, die er doch lang gebraucht habe. Er entschuldigt sich ein für alle mal ob solchen sylben damit, er sei dazu durch den zwang des metrums genöthigt. Darum verlangt er von discreten und maaßhaltenden lesern für solche vergehen verzeihung.

2. „Einton stellt mehrere gleiche ganz einfach neben einander, [300] fügt Re Re zusammen, Mi Mi und andre dergleichen. So hat der erste modus die sämmtlichen schlüßel der hand inn'. Aber der halbton gesellt allein Mi Fa zu einander, sei's daß nach oben du strebst, sei's daß du singest hinunter, nur an sieben der stellen, die angezeigt auf der hand sind. [305] Aber halbtöne gibt's mehr auf leyer und monochorden, mehr als oben die hand nach den schlüßeln zeigt bei einander. Wenn du außer den namen Fa Mi zwei bringst zu einander,

Si præter voces Fa Mi socias tibi binas,
Esse *tonum* dicas: varias species superaddas,
Ut Re cum Mi Re, Fa Sol, Sol La superadde,
Ut Re septenis vicibus, Re Mi tot habebis,
Fa Sol septena loca dant, Sol La quoque sena.
Sic loca bis dena septemque tono sociabis,
Totam quando manum per juncturas peragrabis.
Hinc *semiditono* voces tres consociabo.
Ut tonus et Fa Mi sint semper consociati,
Exinde primum Re Fa, Mi Solque secundum,
Vel Fa Re [73] primum dicas Sol Mique secundum.
Re Fa septenis vicibus, Mi Sol tot habebis.
Sic semiditono loca bis septem sociabo.
Linea si primam vocem capit, addit et imam,
Primam si spatio do, ternam consociabo.
Ad ternam vocem *ditonus* præbet tibi saltum,
Includitque tonos binos infra vel in altum,
Ut Mi cantando vel Fa La consociando,
Ut Mi septenis vicibus, Fa La cape senis.
Sicque manu ditonos tredecim dic esse repertos.

*

heißet solches ein ton und dessen gibt's mehrere arten: Ut Re und Mi Re, Fa Sol, Sol La kommt dazu noch. [310] Ut Re findet sich sieben mal und Re Mi desgleichen. Fa Sol kommt vor an sieben der stellen und Sol La an sechsen. So kannst sieben und zwanzig der stellen im tone verbinden, wenn du die ganze hand nach den juncturen durchmusterst. Drauf im anderthalbton (semiditonon) werd' ich drei töne verbinden. [315] Daß ein ton und Fa Mi sein immer zusammen gesellet, Re Fa Mi ist das erste und es folgt Mi Sol als das zweite, oder nenne Fa Re das erste und Mi Sol das zweite, sieben Mal kommt Re Fa vor, und ebenso ist es bei Mi Sol. So kann der anderthalbton wohl vierzehn stellen verbinden. [320] Steht auf der linie der erste ton, steht so auch der untre, ist im spatium die erst, so ist's auch so mit der dritten. Zu der dritten gewährt der zweiton leichtlich den sprung dir, und er enthält zwei töne, allseits, nach oben und unten, magst du singen Ut Mi, magst du es auch mit Fa La thun, [325] siebenmal kommt Ut Mi und Fa La kann sechsmal erscheinen. So ist zu dreizehn

Linea si captat primam, ternam simul aptat,
Primam si spatio do, ternam consociabo.
Quatuor ac voces *diatessaron* associatas [74]
Cum semitonio binisque tonis sociatis
Claudit in exemplis, ut plane nostis, in istis:
Ut Fa vel Sol Re, Mi La si vis sociare,
Ut Fa septenis vicibus, Re Sol tot habebis,
Mi La per cantum vicibus sex jungito tantum,
Et sic bis denis vicibus diatessaron addis.
Tritonus ad vocem quartam posset retineri,
Cantus quem raro quorundam vult adhiberi,
In quo vix poterit resonantia dulcis haberi,
Ergo communis cantus cupit hunc removeri,
Musica dulcisonas cum poscat carminis odas [75]
Per voces, quantas soli diatessaron aptas.
Tritonus inque manu raro posset retineri,
Cantus communis si glisceret hunc adhiberi,
F Fa Ut huncque modum præstabit cum B Fa B Mi,
In qua si clave removendo Fa retines Mi,

*

malen der zweiton gestellt auf die hand hin. Hat der erste ton die linie, hat's auch der dritte, geb' ich dem spatio den ersten, so wird's beim dritten auch so sein. Und vier töne vereint stellt uns vor augen die quarte, [330] sie schließt zusammen mit je zwei tönen den halbton in den exempeln, die alle euch gar wohl bekannt sind: Ut Fa und Sol Re, Mi La, wenn sie sind bei einander. Siebenmal kommt Ut Fa in der reih' vor und Re Sol desgleichen, Mi La findet dagegen nur sechsmal die passende stelle. [335] So kannst zweimal zehn tönen du die quarte anheften. Dreiton kann zur quarte als große quarte sich stellen, den jedoch mancher gesang nur selten will sehen gebrauchet, denn kaum find'st du in ihm das widerhallen erfreulich, darum auch will der gemeine gesang ihn haben entfernet, [340] weil uns lieblichen klang der lieder die musica wünschet, in die töne geformt, die allein die quarte dir bietet. Auch könnt' der dreiton dir auf der hand gar selten sich zeigen, wenn der gemeine gesang ihm schon auch beim singen die hand böt. F Fa Ut gibt solche weise dir und B Fa B Mi, [345] wenn du im letzten schlüßel Fa wegthust und Mi beläßest, oder auch Fa

Vel si Fa retines   E La Mi sursum quoque poscas.
   Dat voces quinque   tibi contextas *diapente*
In quibus est solum   semitonium sociatum —
Nam semitonia   nunquam sociat sibi bina —
Infra si saltum   cupias fieri vel in altum,
Cantando Re La,   Sol Ut,   Mi Mi quoque Fa Fa.
Ut Sol septenis   vicibus tibi dat diapente,
Sex vicibus La Re   post consociando [76] repente;
Mi Mi ter reperis,   Fa Fa quoque ter superaddis,
Sic vicibus denisque   novem diapente tenebis.
Linea si recipit   primam, quintam sociabit,
Primam si spatio   do, quintam consociabo.
   Dat *semitonium*   *diapenteque consociatum*
Sex voces, duo quîs   Fa Mi semper sociabis,
Si tendas supra   vel declinaveris infra.
Iste modus Mi Fa   vel Re Fa fert sociata.
Mi Fa ter reperis,   quater hinc Re Fa sociabis.
Sic loca septena   modus hic servat sine pœna.
Linea si primam   recipit, spatium capit imam,
In spatio prima   viceversa distat ab ima [77].

*

belâßest und nach oben E La Mi forderst. Fünfe der töne sind zusammengestellt in der quinte, Unter welchen allein sich ein halbton mag befinden, denn zwei halbtöne zumal will ja nie sehen die quinte, [350] sei's daß nach oben du wünschest den sprung, sei's nach unten, magst du singen Re La, Sol Ut und auch Mi Mi Fa Fa. Sieben ganze male ergibt Ut Sol dir die quinte, in sechs malen will La Re sie bringen geschwinde, [355] Mi Mi findest dreimal du und Fa Fa dazu auch. So hast zu neunzehn malen die quinte du in der reihe. Nimmt die linie die erste auf, hat sie desgleichen die dritte; geb ich dem spatio die erst', will ihn auch haben die fünfte. Halbton und quinte zusammen, sie kommen jetzt an die reihe, sie verbinden sechs tön, stets sind zwei halbtöne dabei auch, [360] sei's daß nach oben du steigst, sei's daß nach unten du neigest. Diese art hat Mi Fa und Re Fa zu einander gesellet, Mi Fa findest du dreimal und viermal verbindest du Re Fa, so hat die art ohn' alle beschwerde sieben der plätze. Nimmt die linie den ersten, so hat das spatium den untern, [365] ist im

Sex vocesque dato diapente tono sociato
Per saltum solum, quibus est Fa Mi sociatum,
Sicut in exemplis Ut La, Mi Reque videbis.
Per loca sex Ut La voces connectere cura,
Sed vicibus ternis Mi Re tu consociabis.
Sicque novem vicibus fiet modus iste repertus.
Linea si primam recipit, spatium capit imam,
In spatio prima, viceversa distat ab ima.
Extremosque modos cantus raro sibi binos
Jungit: sed reliquos septenos sæpius addit.

In ista parte describit autor species modorum prius adnumeratas. Et dividitur hæc pars in duas partes. In prima parte facit autor, quod dictum est. In secunda parte subjungit quasdam additiones. Secunda pars ibi (Additur inde modus diapason consociatus). [78] Adhuc prima pars posset dividi in novem partes secundum quod autor describit novem modos. Partes patebunt infra per ordinem. Item quælibet illarum novem partium posset[1] dividi in duas seu etiam plures partes, secundum

*

spatium der erst', so ist darin nicht der zweite. Drauf sechs töne ergeben die quinte und ein ton dazu noch, alle in einem sprung, Fa Mi in gesellschaft gezogen, wie es zeigen exempel ganz deutlich von Ut La und Mi Re. An sechs stellen suche Ut La mit einander zu einen, [370] aber zu dreien malen bringst Mi Re du zu einander. So ist diese art denn mit den neun malen erschöpfet. Nimmt den ersten die linie, so fasst das spatium den zweiten, ist im spatio der erste, so ist der zweite darin nicht. Selten geschieht's, daß die zwei zuletzt genannten das lied braucht, [375] nämlich den achten und neunten, die übrigen sieben sind häufig."

Jetzt werden die oben aufgezählten töne beschrieben. Dieser abschnitt aber theilt sich in zwei theile. Im ersten theile geschieht, was oben gesagt ist. Der zweite theil aber v. 376 ff. gibt einige zusätze. Noch könnte man den ersten theil in neun abschnitte theilen nach der beschreibung der neun intervalle. Aber die theile werden hernach der reihe nach von selber klar. Wieder könnte jeder der neun abschnitte getheilt werden in zwei oder mehrere theile, da zuerst der modus selbst

*

1 so statt des potest im texte.

quod autor describit primum modum et deinde subjungit exempla et post modum ostendit, quot sint species cujuslibet modi, seu quoties quilibet modus fieri posset cum quibusdam aliis incidentibus, ut infra patebit studioso lectori.

Unisonus voces. Dicit ergo primo sic: unisonus est primus modorum et habet fieri scilicet quando eadem vox sæpius repetitur, scilicet: Ut Ut, Re Re, Mi Mi, Fa Fa, Sol Sol, La La. Et sic etiam descendendo, prout evidenter patet in antiphona „Factus est repente de cœlo sonus“. Huic autem modo non competit ita proprie præscriptio modorum præhabita, sicut ceteris modis, sicut etiam nominativo casui in grammatica non competit proprie descriptio casus, cum a nullo cadat, sed ceteri casus cadunt ab ipso. Sic etiam unisonus, ubi non est distantia vocum, quia ibi non sunt diversæ voces in specie, sed tantum in numero.

Sed semitonium. Semitonium est associatio duarum vocum, invicem minus plene sonantium, ut, si fiat adscensus de Mi ad Fa vel e converso descensus. Et dicitur semitonium a semis, semi, quod est imperfectum, et tonus, quasi imperfectus tonus, et non

*

beschrieben ist, dann die beispiele folgen und zuletzt gezeigt wird, wie viel es arten jeden intervalles gibt, oder wie oft jeder modus vorkommen kann, mit einigem, was noch her gehöre, wie das der fleißige leser merken wird.

V. 299 ff. Unisonus oder einton ist der erste intervall, und tritt ein, wenn derselbe ton öfter wiederholt wird, Ut Ut, Re Re, Mi Mi, Fa Fa, Sol Sol, La La. Ebenso dann auch abwärts, wie dieß deutlich wird in der antiphone „Es geschah schnell ein brausen vom himmel“ (factus est repente de cœlo sonus). Auf diesen ton paßt freilich eigentlich die obige begriffsbestimmung des modus nicht, wie auf den andern, ähnlich wie auch in der grammatik eigentlich die definition vom casus auf den nominativ nicht paßt, da er von keinem herabfällt, cadit, aber die andern sind fälle von ihm. So ists auch mit dem einton; da ist kein abstand der töne, weil keine verschiedenen töne da sind.

V. 302 ff. Halbton ist die verbindung zweier schwachen töne, wie aufwärts Mi Fa, abwärts Fa Mi. Er heißet halbton, semitonium,

a semis, semissis, quia sonat dimidium, quia si semitonium esset dimidius tonus, tunc [1] ut constaret ex una voce, quæ est medietas toni, et non ex duabus, sed semitonium constat [79] ex duabus vocibus, ergo semitonium non est dimidius tonus. Etiam si semitonium esset medietas toni, tunc tonus divideretur in duo æqualia, quod est impossibile et contra omnes musicos. Ergo semitonium non est medietas toni, sed tonus imperfectus. Et nusquam fieri potest nisi de Mi ad Fa per adscensum et e converso de Fa ad Mi per descensum et potest fieri septies per claves manus, pluries vero per instrumenta musicalia.

Si præter voces. Tonus est perfectum spatium duarum vocum invicem plene sonantium. Vel tonus est associatio duarum vocum invicem perfecte sonantium, quod redit in idem, sive fiat intensio, sive remissio, ut si jungas has voces, Ut Re, vel

*

von semis, semi aber ist das unvollendete [2], und tonus, als unvollkommener ton, aber nicht von semis, semissis, das halbe: denn wenn das semitonium ein halber ton wäre, so träte ein, daß er aus einem tone bestünde, der die hälfte des tones ist, und nicht aus zwei, so aber besteht das semitonium aus zwei tönen [3], also ist es kein halber ton. Auch gilt: wäre das semiton die hälfte des tons, dann theilte sich der ton in zwei hälften, was unmöglich ist und gegen alle musik [4]. Daher ist denn semitonium kein halber, sondern ein unvollkommener ton. Er kommt nirgends vor als aufwärts bei Mi Fa, abwärts bei Fa Mi und kann bei den schlüßeln der hand siebenmal eintreten, bei den musikinstrumenten öfters.

V. 307 ff. Ton [5] ist der ganze und vollkommene abstand zweier starken töne, oder er ist die verbindung zweier starker töne, was auf das gleiche hinauskommt, sei's durch spannung, sei's durch abspannung, wie z. b. die verbindung von Ut Re, Mi Re und ebenso aller andern ganzen töne, mit

*

1 Hier fehlt wohl fieret. 2 Semi, ἥμισυ, ist gar nichts anderes als das halbe. 3 Und der abstand der beiden ist eben der halbton! 4 Und doch wahr! Denn der ganze ton C D zerlegt sich uns in die zwei halben C Cis, Cis D! Vgl. Janssen-Smeddinck s. 38, wo nach Boëthius für den ganzen ton fünf, für den halbton zwei fünftel angegeben werden. 5 Unsere secunde.

Mi Re et sic de aliis omnibus vocibus; his duabis, Fa et Mi, exceptis, quæ tamen cum aliis vocibus sursum vel infra junctæ constituunt tonum, ut cantando Re Mi, vel Fa Sol, et e converso Mi Re vel Sol Fa. Et dicitur tonus a tonando i. e. fortiter sonando; habet enim fortem sonum respectu semitonii et fit per claves manus viginti septem vicibus.

Huic semiditono. Semiditonus est spatium continens semitonium et tonum, vel est associatio semitonii et toni, et habet duas species, de Re ad Fa, vel de Mi ad Sol et e converso, et potest fieri per claves manus quatuordecim vicibus. Nota etiam, si prima vox ponitur in linea, tertia finaliter in linea est ponenda et e converso; similiter si prima continet spatium, similiter et tertia, fit enim semper ad tertiam vocem semitonio incluso.

Ad tertiam vocem. Dytonus est intervallum seu spatium [80] continens duos tonos et fit similiter de una voce ad tertiam, semitonio excluso, et dicitur a dyo quod est duo et tonus, quasi duos continens tonos, sicut semidytonus a semitono et dytono [1]

*

ausnahme von Fa und Mi, die jedoch mit den übrigen nach oben und unten auch wieder einen ganzen ton bilden, wie La Mi, Fa Sol, oder umgekehrt Mi Re, Sol Fa. Er heißet der ton von tönen [2], tonare, d. i. stark sonare, denn er hat einen starken ton, im verhältnisse zum semitonium, und kommt in den schlüßeln 27 Mal vor.

V. 314 ff. Semiditonus [3] ist der anderthalbton und hat zwei gestalten, von Re nach Fa oder von Fa oder von Mi nach Sol und umgekehrt, und kommt vierzehn Mal vor bei den schlüßeln der hand. Merke, wenn der erste ton auf der linie steht, ists ähnlich mit dem dritten, und umgekehrt, und steht der erste zwischen den linien, so ist auch der dritte im spatium, weil der halbton immer im dritten tone eingeschloßen ist.

V. 322 ff. Dytonus [4] umfaßt als zweiton zwei töne und reicht von einem tone zum dritten, jedoch mit ausschluß des halben tons (der die kleine terz hervorbrächte). Er hat seinen namen von δύο, was duo, zwei

*

1 dytono muß es heißen statt tono im text. 2 Wie falsch dieß sei, ist oben schon angegeben. 3 Unsere kleine terz. 4 Die terz. Denn so; nicht ditonus ist das wort eigentlich zu schreiben.

dicitur. Et habet dytonus duas species, adscendendo de Ut ad Mi et de Fa ad La vel e converso descendendo, et habet fieri XIII vicibus per voces manus.

Linea si primam. Notandum, quod autor in hoc capitulo utitur frequenter illa figura, quæ dicitur epimone, quæ tamen figura potest dici color rhetoricalis, de qua dicit autor Græcismi: epimone sententia fit crebro repetita. Interscalares versus istud manifestant, sicut in Theodolo frequenter scribitur:

Cede dies cœlo, quia nescit cedere virgo,
Impia, quid dubitas, o Dejanira mori,

et dicitur ab epi quod est supra et monos, quod est unum, quasi unius positæ supradictæ sententiæ repetitio. Versus autem interscalares dicuntur per scalæ similitudinem, quia sicut in scala plura spatia ponuntur inter gradus, sic et versus interscalares aliis versibus multoties interponuntur, sicut frequenter apparet in ovidianis et in pluribus aliis libris.

*

bedeutet, als doppelton, wie semidytonus seinen namen hat von semi und dytonus. Der zweiton hat zwei arten, aufwärts von Ut nach Mi, von Fa nach La und umgekehrt abwärts, und kommt auf der hand dreizehn Mal vor.

V. 327 ff. Merke, daß der dichter häufig hier von der figur gebrauch macht, die man epimone nennet, eine rhetorische färbung, von der der verf. des Gräcismus saget, epimone ist ein häufig wiederholter satz. Die versus interscalares zeigen das deutlich, wie im Theodulo häufig geschrieben ist [1]: Weich, o tag vom himmel, weil nicht will weichen die jungfrau, o Dejanira, warum scheuest du, scheusal, den tod? Epimone hat seinen namen von ἐπὶ, oben, und monos, was heißt einer, als wiederholung einer oben genannten behauptung [2]. Die verse aber heißen interscalares wegen der ähnlichkeit mit einer leiter, scala, denn wie auf einer leiter größerer zwischenraum ist zwischen den sprossen, so werden auch diese verse gleichsam als sprossen öfters unter die andern gemenget, wie das häufig vorkommt in den ovidischen und mehreren andern büchern [3].

*

1 Gräcismus, versus interscalares, Theodul, mir nicht näher bekannte litterarische erscheinungen der damaligen zeit. 2 μονὴ kommt vielmehr her von μένειν, bleiben, verweilen. 3 Sie sind also unser refrain.

Quatuor ac voces diatessaron adsociatas. Diatessaron est sextus modus et est intervallum seu spatium continens duos tonos et semitonium et habet tantum fieri, quando fit intensio vel remissio de una voce ad quartam vocem, et dicitur a dia quod est de et tetras vel tessaron, quod est quatuor, quia fit, ut dictum est, quando itur de una voce ad quartam semitonio semper intermixto. Continet autem tres species [81]. Prima est de Ut ad Fa. Secunda de Re ad Sol. Tertia de Mi ad La et semper e converso. Et dicit autor in litera, quod fit viginti vicibus per voces manus.

Tritonus ad vocem. Ne autor videatur defectuosus in modis, quibus cantus contexitur, dicit, quod aliqui cantores addunt tritonum ad quartam vocem, quia continet tres tonos, sed raro utimur illo in cantu. Invenitur tamen in repetitione invitatoriorum, quæ adscribuntur „Venite" septimi toni, ut in invitatorio: „Ave Maria, Dominus tecum, Seculorum, amen, Dominus." Et habet fieri a F Fa Ut ad B Fa B Mi per cantum Bdurum, vel a

*

V. 329 ff. Quarte ist das sechste intervall und enthält zwei töne und einen halben. Sie kommt nur vor bei erhöhung oder verminderung von einem ton bis zum vierten [1]. Sie heißt diatessaron von dia, de, durch, nach, und τεσσαρες, vier, weil sie vorkommt beim gange von einem tone zum vierten mit untermischung eines halben. Sie hat aber drei arten, von Ut nach Fa, von Re nach Sol, von Mi nach La, und immer auch umgekehrt. Im texte steht, daß sie zwanzig mal vorkomme bei den schlüßeln der hand.

V. 336 ff. Daß man dem dichter kein übersehen bei der darstellung der modi nachsage, gibt er an, einige sänger fügen bei dem vierten ton den Tritonus [2] an, der drei ganze töne enthält. Wir brauchen ihn aber selten beim singen. Doch kommt er vor bei der wiederholung der einladungslieder, welche die aufschrift haben „Venite" (kommet) im siebenten ton (E), wie z. b. „Ave Maria, Dominus tecum, Seculorum amen. Dominus." Er kann vorkommen von F nach B Fa B Mi im Bdur-

*

1 Bei uns gilt die rechnung nur nach oben. F ist die quarte von C, dagegen C die quinte von F; F C müste daher als unterquarte bezeichnet werden.
2 Die übermäßige quarte.

B Fa B Mi ad E La Mi sursum ascendendo per cantum Bmollem. Sed quia raro invenitur, idcirco a paucis musicis ponitur, cum non habeat tantam dulcedinem, sicut diatessaron ad quartam vocem, qui modus diatessaron includit semper semitonium. Sed tritonus includit tres tonos, semitonium excludendo, quod semitonium dulcedinem cantui frequenter adducit et administrat et ob hoc tritonus minus curatur, licet interdum reperiatur, ut supra dictum est, per repetitionem invitatoriorum.

Dat voces quinque. Diapente est septimus modus et constat ex tribus tonis et semitonio intermixto, et dicitur a dia quod est de et penthe, quod est quinque, quod constat ex quinque vocibus. Habet enim plus uno tono, quam diatessaron et quatuor habet species: prima est de Ut ad Sol, secunda de Re ad La, tertia de Mi ad Mi sine mutatione. Quarta de Fa ad Fa et semper e converso, et XIX vicibus invenitur per totam manum. Subjungit etiam autor in litera, quod si prima illarum vocum ponitur in linea, similiter et quinta et idem [82] intellige de spatio, quæ omnia sub tali exemplo patent per Sol Fa Mi.

*

gesange, oder von B Fa B Mi nach E aufwärts im Bmollgesange. Weil er aber selten ist, ist er nur wenig bei den musikern im gebrauch, weil er die anmuth der quarte nicht hat, die immer einen halben ton in sich schließt, während der tritonus drei ganze töne ohne einen halbton umfaßt, der halbton aber gar häufig dem gesange weichheit und anmuth gibt. Darum wird der dreiton selten berücksichtigt, wiewohl er, wie schon gesagt, vorkommt bei der wiederholung der Invitatorien.

V. 347 ff. Quinte oder diapente nach dem griechischen ist der siebente modus, er heißt so, weil er fünf schlüßel umfaßt, und besteht aus drei tönen und einem halben dazwischen. So hat er einen ton mehr als die quarte und vier arten: von Ut nach Sol, von Re nach La, von Mi nach Mi (d. h. E nach H) ohne mutation, von Fa nach Fa (F nach C), und immer umgekehrt. Er kommt in der ganzen hand neunzehn mal vor. Im texte fügt der dichter an, wenn der erste ton auf der linie stehe, sei auch der fünfte darauf u. s. w., was alles das notensingen verdeutlicht.

Dat semitonium. Octavus modus vocatur semitonium cum diapente et constat hic modus ex semitonio et diapente, et fit de Mi secundæ dispositionis vocum ad Fa quartæ dispositionis, videlicet ab E La Mi ad C Sol Fa Ut et e converso et in pluribus aliis locis. Habet enim semper fieri de una voce ad sextam adscendendo et descendendo, ita, quod duo semitonia semper sint intermixta; et fit duobus modis, de Mi ad Fa et e converso et de Re ad Fa et e converso. Fit autem ter de Mi ad Fa: primo ab E La Mi in spatio ad C Sol Fa Ut, secundo ab A La Mi Re in linea ad F Fa Ut in spatio per cantum Bmollem, ut sæpius patet in antiphona „Alma redemtoris"; tertio modo ab E La Mi in linea ad C C Sol Fa et e converso. Quater vero de Re ad Fa, primo ab A Re ad F Fa Ut et e converso, secundo a D Sol Re [1] ad B Fa B Mi et e converso per cantum Bmollem, tertio ab A La Mi Re per cantum Bdurum ad F Fa Ut in spatio, quarto a D La Sol Re ad B B Fa B Mi per cantum Bmollem. Et hic modus fit septies in manu. Et subjungit autor in litera: si prima vox ponitur in linea, sexta ponenda est in spatio, et e converso, si prima vox ponitur in spatio, sexta vox ponitur in linea.

*

V. 388 f. Der achte modus heißt semitonium cum diapente [2], er besteht aus einem halben tone und geht von Mi der zweiten stellung bis zum Fa der vierten, d. h. von E zu C und umgekehrt, und sonst andern stellen. Es kommt immer im auf- und absteigen vor von einem tone zum sechsten, so dass immer zwei halbtöne sich untermischen und geschieht auf zweierlei weise von Mi nach Fa und umgekehrt, und von Re nach Fa und umgekehrt. Von Mi nach Fa kommt er drei Mal vor; 1) von E (La Mi) nach C (solfaut); 2) von a (lamire) nach f (faut, unseren eingestrichenen) im Bmollgesang (wie das häufig zeigen die antiphonen Alma redemtoris); 3) von e (lami in linea, unserem ē) nach CC Sol Fa (unserem c̄). Dagegen viermal erscheint es von Re nach Fa: 1) A Re nach F Fa Ut (A nach F) und umgekehrt, 2) D Sol Re nach B Fa B Mi und umgekehrt (D nach B) — im Bmollgesang von F, 3) von A La Mi Re in linea zu F Fa Ut in spatio (a nach f) — im Bdurgesange von G, 4) von D La Sol Re nach B B Fa B Mi (d nach b) im Bmollgesange. So kommt er sieben Mal vor in der hand. Weiter kommt: wenn der erste ton auf der linie, ist der sechste im spatio u. s. w.

*

1 So muß es heißen statt Sol Re. 2 Die kleine sext.

Sex vocesque dato. Tonus cum diapente, est nonus modus et constat similiter ex sex vocibus, ex tono videlicet et diapente, uno modo tantum semitonio intermixto. Et fit duobus modis, videlicet de Ut ad La, et de Re ad Mi, sex vicibus de Ut ad La, et tribus vicibus de Mi ad Re. Primo a D Sol Re ad B Fa B Mi per cantum Bdurum, qui semper requirit Mi in eadem clave; secundo a D Sol Re ad B B Fa B Mi per eundem cantum; tertio ab E La Mi in linea [83] ad G Sol Re Ut descendendo vel adscendendo per cantum Bmollem. Si autem in isto modo prima vox ponatur in linea, sexta vox ponitur in spatio et e converso.

Extremos modos. Hic vult autor, quod ultimi duo modi raro ponuntur et hoc secundum antiquos. In novis autem historiis pluries reperiuntur.

Additur inde modus *diapason* consociatus,
Octo conjunctas semper servans sibi voces,
Infra si saltum fieri cupias vel in altum.
Per totamque manum noscas hunc currere saltum.
Hunc non [1] in numero præscriptorum numerato.

*

V. 366 ff. *Tonus cum diapente etc.* Quinte mit einem ton [2] ist der neunte modus, der ganz gleicher weise aus sechs tönen besteht, unter denen nur ein halber ton ist. Er kommt vor 1) von Ut nach La sechs male und 2) von Re nach Mi drei male, nämlich a) von D Sol Re nach B Fa B Mi (D nach H) im Bdurgesange, der bei diesem schlüßel immer B Mi braucht, nicht B Fa; b) von D Sol Re nach B Fa B Mi in demselben gesang, c) von E La Mi abwärts nach G Sol Re Ut (e nach g) oder aufwärts im Bmollgesang. Erster ton auf der linie, sechster im spatium u. s. w.

V. 374. 376. Die beiden letztgenannten modi, der achte und der neunte, werden, sagt der dichter, selten gebraucht, nämlich bei den alten. In den neueren geschichten finden sie sich öfters.

Weiter wird als besondere art genannt die octave, acht verbundene töne sich stets zusammen behaltend magst hinauf du wagen den sprung auch oder hinunter. Merk daß solcherlei sprung durch die ganze hand sich hindurchzieht, [380] ist er auch gleich in die oben

*

1 Sollte eigentlich ne heißen. 2 Sext.

Exstat et iste modus vocum concordia dictus [1],
Nam voces summas semper concordat ad imas,
Huncque modum veteres tenuerunt atque moderni
Sicut per scripta veterum poterit bene cerni.
Linea si primam recipit, spatium capit imam,
In spatio prima viceversa distat ab ima [84].

In hac parte subjungit autor quasdam additiones. Et dividitur hæc pars in duas, secundum quod autor facit duas additiones. Secunda pars ibi (In cantuque rudi). In parte prima dicit autor, quod prædictis novem modis additur quidam alter modus, qui vocatur diapason, qui a quibusdam non dicitur modus, sed consonantia seu æquatio nominatur, æquat enim summas voces ad imas. Diapason enim a qualibet voce seu clave ad consimilem i. e. ad suam octavam elevatur et deponitur, ut a GammaUt ad G Sol Re Ut et ab uno G Sol Re Ut ad aliud et ab A Re ad A La Mi Re et e converso et sic de aliis clavibus. Dicitur autem diapason, a dia quod est de et pan quod est totum et son, quod est vox, eo quod in se continet omnes voces.

In prædictis autem modis quilibet se exerceat. Qui au-

*

beschriebene zahl nicht zu rechnen. Doch ist er da und ist genennet der einklang der töne, denn die obersten tön' hält er stets mit den untern im einklang. Diese art haben die alten schon immer gehabt und die neuern, wie das der alten schriften ganz deutlich laßen erkennen. [385] Hat die linie den ersten, so ist der letzt' in dem raume, ist in dem raume der erste, so ist der letzt' auf der linie.“

Dieser theil bringt einige zusätze. Er theilt sich in zwei mit je einem zusatze, der zweite theil beginnt v. 387. Im ersten theile sagt der dichter, daß zu den genannten neun arten oder modi noch einer hinzukommt, octave oder nach dem griechischen diapason (διὰ πασῶν) genannt, der bei einigen aber nicht modus heißt, sondern consonanz oder gleichung, weil er oberes und unteres gleich macht. Er geht nämlich von jedem schlüßel oder tone zu seinem ähnlichen, d. h. zum achten, hinauf oder herab, von Γ nach G, von G nach g, von A nach a und umgekehrt und so bei allen schlüßeln.

Jeder mag in genannten intervallen sich üben. Wer aber bei der

*

1 Nicht dictos; wie wir lesen, hat auch druck 7173.

tem tam in prædictis quam subscriptis modis hac exercitatione vult gravari tædio, nec unamquamque vocem ad aliam apte comparet per modos, ita ut in articulis manus seu in cantu, quo intervallo unaquæque vox ab altera distat, perpendere valeat: se sciat in præcedentibus procul dubio in vanum laborasse et fere omnem diligentiam perdidisse. Nota etiam, quod si prima vox per diapason ponitur in linea, sua octava poni debet in spatio et e converso. Dicit etiam autor in litera, quod iste modus servatus est tam ab antiquis, quam a modernis. In libro enim, qui vocatur Dialogus musicæ, ubi unisonus, semitonium cum diapente, et tonus cum diapente et illi modi, qui fiunt ad septimam vocem, penitus obmittuntur, diapason inter alios modos septem ponitur, quibus antiqui utebantur. Quos etiam Virgilius in Bucolicis vocat septem discrimina vocum. Quibus modis moderni [85] addiderunt unisonum, ponentes illum primum et vocantes abusive modum, sicut grammatici nominativum casum et quamquam plures tamen computant tantum no-

*

übung der vorbeschriebenen und nachfolgenden intervalle will maßleidig werden, und den einen ton nicht ganz in der ordnung mit den andern vergleicht, so daß er sowohl bei den gliedmaßen der hand wie im gesange genau weiß, welcher intervall den einen ton von dem anderen trenne, der wiße nur, daß er zweifelsohne alles vorangehende umsonst hat durchgearbeitet und seinen fleiß ganz vergeblich daran gesetzt. Merke auch: erster im strich (linie), zweiter im raum (spatium) und umgekehrt!

Der text sagt aber, dieser modus sei gehalten worden bei den alten und bei den neuen. In dem schon angeführten Zwiegespräche oder dialoge über musik, wo einton, halbton mit quinte, ganzton mit quinte und die modi vom siebenten ton (septimen) ganz umgangen sind, kommt die octave unter den andern sieben intervallen vor, die die alten haben, die auch Virgil in seinen Bucolica [1] nennt septem discrimina vocum, d. h. sieben unterschiede der töne. Denen haben die neueren dann noch den einton (unisono) hinzugefügt, freilich nur misbräuchlich einen modus genannt, wie die grammatiker den nominativ einen casus,

*

1 d. h. in der Äneis VI, 646.

vem modos vocum, quia diapason obmittunt cum supra dictis modis ad vocem sextam et septimam ob rarum in cantu eorum usum.

In cantuque rudi   quidam junxere moderni
Voces *septenas*   uno saltu sociatas,
Huncque modum cuncti   veteres sprevere magistri,
Cum nomen proprium   sortiri non queat unum
Hæc ratio nulla   papali nec data bulla,
Cum vox bina modos   possit sibi jungere binos,
Et vox trina modos   valeat tibi tradere binos,
Et vox sena modos   præstare queat tibi binos,
Ut tibi præscripta   plene dant noscere dicta:
Sic septena modos   poterit vox tradere binos,
Nomina qui [1] bina   sibi servant appropriata.
Est *semidytonus*   prior et *diapente* vocatus,
Sed nomen [86] *dytonus*   fert *cum diapente* secundus,
Ut solvatura   vigili dat noscere cura.
Hosque modos clerus   gliscit servare modernus,

*

und obgleich mehrere doch nur neun modi annehmen, weil sie die octave weglassen mit den oben genannten zum sechsten ton und zum siebenten, da sie selten im brauche sind.

„In dem gemeinen gesang verbanden etliche neue auch je die siebentöne zu einem ganzen zusammen. Diese art war durchaus bei den alten meistern verachtet, [390] da es ihr nicht gelang, einen eigenen namen zu finden, nicht durch päbstliche bull und nicht durch andre entscheidung. Wenn der zweite ton es vermag, sich zwei arten zu schaffen, auch der dritte ton zwei arten zu schaffen im stand ist, und der sechste ton uns kann zwei intervalle bereiten, [395] wie die entwickelten lehren ganz klärlich dir kund thun: wirds auch dem siebenten tone erlaubt sein, zweie zu liefern, mit zwei namen zugleich, die sich die töne gegeben, einer heißet die quinte mit semidytonusanhang [2], aber der zweite heißt der ganze zweiton mit quinte [3], [400] wie im notensingen uns fleiß und achtsamkeit zeiget. Diese arten zu retten begehret der jüngere clerus neben den oben beschrie-

*

1 So muß es heißen statt quæ. 2 Die kleine septime. 3 Die große septime.

Præter prædictos, in ter terni numeratos.
Sic tredecimque modi per te poterunt numerari,
Tritonus inclusus si sit, quem raro dat usus.
Sed super octavam nullus quit scandere vocem,
Nam voces octo diapason solus habebit,
Inter quas voces modus alter quisque manebit,
Ergo modum quemque diapason continet in se.

Hic facit secundam additionem, dicens, quod quidam moderni in cantu suo jungunt septem voces uno saltu, qui modus ab antiquis non curabatur eo, quod non poterat sortiri unum nomen speciale, quod quidam dixerunt. Sed hæc ratio nulla, quia sicut ad duas voces duo possunt esse modi, ut semitonium et tonus, et duo modi ad tertiam vocem, ut semidytonus et dytonus et duo modi licet raro et ad quartam vocem, scilicet [87] diatessaron et tritonus, et duo modi ad sextam vocem ut semitonium cum diapente et tonus cum diapente, sic etiam duo modi possunt haberi et fieri ad septimam, ut semidytonus cum diapente et dytonus cum diapente, quibus modis plures moderni in

*

benen, die in den neunen befaßt sind. So kannst dreizehn der arten du nacheinander aufzählen eingeschloßen den dreiton, wenns geht, ist gleich er gar selten. [405] Über die achte jedoch gehts nicht an, zu steigern die töne, denn diapason allein kann bieten die achte der töne, zwischen diese hinein stellt jegliche andere art sich; also enthält die octav' in sich all' andere arten."

Hier kommt der zweite beisatz, des inhalts, daß einige neuere in ihrem gesang sieben töne in ein bündel zusammenthun, ein modus, den die alten nicht achteten darum, daß er es zu keinem eigenen, besondern namen bringen konnte, wie einige sagen. Doch ist dieser grund nicht giltig, denn wie es für zwei töne zwei modi gibt, den halbton und den ganzton, und wie es zwei modi gibt für den dritten ton, den anderthalbton und den zweiton, und, wenn auch selten, zwei modi für den vierten ton, die quarte und den dreiton, und zwei für den sechsten, quinte mit halbem und quinte sammt ganzem ton, so müßen auch für den siebenten, die septime, zwei arten möglich sein, quinte mit anderthalb- und quinte mit zweiton; arten, die denn auch mehrere der neueren in ihrem gesange haben, was nach der kunst ge-

suo cantu utuntur, quod optime fieri potest ex arte. Si enim licitum est, per diapason ascendere ab una voce ad octavam et per reliquos modos infra octavam vocem de una voce ad quamlibet aliam, licitum est, etiam fieri ad septimam. Licet enim hoc non sit semper factum per communem cantum, potest tamen fieri, quia cujuslibet artis possunt fieri, quæ nondum in communi sunt usu. Nec tamen propter hoc autor hujus cantionis (Ter terni sunt modi) judicandus est oberrasse, ob hoc, quod modos ad septimam vocem non posuit, quia suo tempore non servabantur, quamvis nunc per modernos serventur et in novo cantu.

3.

Præscriptosque modos plures dabit ordine junctos
Cantio *terterni*[1], quam cantant quique moderni.
Cunctos datque modos veteresque modernos.
Ora voce pia pro nobis virgo Maria,
Tritonus exclusus si sit, quem raro dat usus.
Quos cantus binos [88] cum neuma consociatos
Propter clericulos istinc subjungo novellos.

*

setzen auch ganz zuläßig ist. Denn ists erlaubt, durch die octave von einem tone aufzusteigen zum achten und von den übrigen innerhalb der octave zu jedem beliebigen, so muß dieß auch bis zur septime erlaubt sein. Ist das auch im gemeinen gesang nicht immer geschehen, so ist es doch möglich, wie in jeder kunst vorkommt, was noch nicht allgemein im gebrauch ist. Darum darf man den dichter von den neun arten noch nicht des irrthums zeihen, daß er die arten zur septime noch nicht aufgestellt. Waren sie doch zu seiner zeit noch nicht in geltung, obschon sie es jetzt sind und im modernen gesange.

3. „Sämmtliche vorgeschriebene arten in glied und reihe gestellet [410] gibt dir der neunergesang[2], den gewöhnlich singen die neuern, welcher umfaßt die sämmtlichen töne, die alten und neuen. Bitte mit heiliger stimme für uns, o jungfrau Maria, wenn darinnen nicht stehet der dreiton, der selten gebraucht wird. Diese gesänge zu zweien und hübsch in noten gefaßet füg' ich hier an zu nutz und frommen der jungen studenten.

*

1 Cantio terterni. Siehe noten II. am anfang. 2 Conjectur für cantus.

Sequitur tertia pars principalis hujus capituli, in qua autor prædictos modos omnes declarat per duarum cantionum demonstrationem, in quarum prima præscripti novem modi magis usitati cum diapason declarantur, in secunda vero cantione, quæ per totam currit manum, variæ species cunctorum modernorum tam antiquorum, quam modernorum (solo tritono excepto) declarantur sicut patere poterit lucide per ipsius solvaturam.

Sequuntur p. 88—95 Notæ II cum tab. III.

*

Folgt der dritte haupttheil des capitels, in welchem der dichter alle vorbeschriebenen modi klar macht in zwei gesängen. Der erste [1] gibt die eben genannten neune, die mehr im gebrauch sind, mit der octave. Der andere [2] aber, der durch die ganze hand geht, erläutert die verschiedenen arten aller neuen und alten, mit einziger ausnahme des dreitons [3], wie das singen der folgenden noten es ganz klar macht.

Folgen jetzt die noten II mit der tafel III.

*

1 Noten II. A. 2 Noten II. C. 3 Noten II. B.

CAPITULUM IV. DE TONIS.

*

Vorbemerkung des herausgebers. Um die im folgenden enthaltene anweisung zum gregorianischen messgesang zu verstehen, hat man die ordnung der messe sich zu vergegenwärtigen: [1]

Sie beginnt nach dem heutigen brauche mit dem Initium missæ, dem Confiteor (sündenbekenntnis des priesters) und der Deprecation (fürbitte für ihn namens der gemeinde durch den ministranten). Nun folgt die eigentliche gregorianische messe: 1. **Introitus,** eingang oder auftritt bestehend a) aus einer nach den festzeiten und sonntagen wechselnden biblischen Antiphone (wechselgesang, vom Responsorium darin verschieden, daß die antiphon dem psalmgesang vorausgeht), an die sich ein psalmvers anschließt mit der kleinen doxologie: Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum. Daran reiht sich b) das bittopfer, mit Kyrie Eleison. Christe Eleison. Kyrie Eleison. c) Das lobopfer mit der großen doxologie: Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, rex cœlestis, Deus pater omnipotens, Domine, Fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, agnus Dei, Filius patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris. Amen.

2. Nun folgt eingeleitet mit Dominus vobiscum der **didaktische** theil. Nach der aufforderung Oremus und der durch sie eingeleiteten

*

1 Vgl. art. messe von G. E. Steitz in Herzogs realencyclopädie für protestantische theologie und kirche IX, 397 bis 407 und Palmer, der kirchliche gesang, ebendaselbst V, 100 f. Janssen-Smeddinck s. 127 ff.

collecte, wird die **epistel** verlesen, an die sich anschließet das Graduale (von gradus, weil an den stufen des altars gesungen), ein Responsorium, mit dem hallelujah, welches in mehrfacher wiederholung (sequenzen) einen oder mehrere bibel- meist psalmverse umschließt, die nach den verschiedenen festen wechseln. Nach dem gebete Munda cor meum und der segensanrufung „Jube domine benedicere!“ wird das **evangelium** verlesen, an das sich nach dem brauche der alten Griechen die predigt anreihen sollte. Mit verlesung des evangeliums schließt die Missa catechumenorum. Den übergang zur Missa fidelium macht das Symbolum Nicæno-Constantinop. (bei solennen messen vom priester mit Credo in unum Deum angestimmt und vom chore bis zum schluße fortgesetzt). Nun folgt, wieder eingeleitet durch Dominus vobiscum und Oremus (wobei der priester den altar küßt).

3. Das **Offertorium** (ursprünglich darbringung der gemeindeopfer, nicht des meßopfers) mit den fünf opfergebeten.

4. Der vierte theil beginnt wieder mit Dominus vobiscum. Darauf folgt nach uralter sitte: „Sursum corda!“ Habemus ad Dominum. „Gratias agamus Domino Deo nostro!“ Dignum et justum est (jetzt vom ministranten, statt vom chore geantwortet). Daran reiht sich die Präfation (die alte εὐχαριστία); diese geht am schluße über in das **Sanctus,** sanctus, sanctus, Dominus Deus. Pleni sunt cœli et terra majestatis gloriæ tuæ (Jes. 6, 3), dem das Hosianna (Matth. 21, 9) folgt. Damit endet **Ordo missae** und es folgt **Canon missae** als ein zwiegespräch des priesters mit Gott, als die regula, nach welcher das unblutige opfer des neuen testaments gleichförmig in der ganzen kirche celebriert wird. Der canon umfaßt die gebete, die vom priester leise gesprochen wer-werden: 1) te igitur clementissime pater supplices rogamus, sodann die commemoratio pro vivis, sodann das gebet: communicantes et memoriam venerantes; 2) hanc igitur oblationem etc.; 3) quam oblationem mit den einsetzungsworten und der Elevation der hostie; 4) unde et memores, ein schönes uraltes gebet; 5) commemoratio pro defunctis; 6) nobis quoque peccatoribus. Hierauf folgt die laute recitation des Vaterunsers mit der erweiterung der letzten bitte zu einem besondern gebete: libera nos, quæsumus, Domine, das der priester, die patene in der hand, spricht. Darauf folgt mit Pax domini sit semper nobiscum die fractio panis und missio in calicem, daran schließt sich **Agnus Dei,** qui tollis peccata mundi, miserere nobis (Joh. 1, 29) in dreimali-

[96] Post prædicta *tonos* studeas cognoscere cunctos,
Ut cantum quemque valeas ex arte tonare.
Dicitur esse tonus, de quo tractat liber iste;
Regulaque finem cantus dijudicat omnem.
Qui tonus in species divisus erit tibi binas.

1.

Est tonus *authentus*, tonus est dictusque *plagalis*,

*

ger wiederholung (mit dem Osculum pacis und zum dritten Male statt miserere — dona nobis pacem). Nach den weiteren gebeten „Domine Jesu Christe und perceptio corporis tui" genießt der priester mit den sprüchen panem cœlestem und Domine non sum dignus und der spendformel „Corpus Domini nostri Jesu Christi custodiat animam meam in vitam æternam" die hostie, dann leert er mit dem spruche: quid retribuam Deo unter der spendformel: Sanguis Domini nostri J. Chr. custodiat etc. den kelch, worauf er etwaige communicanten bedient. Daran schließt sich purification (spülkelch) und die ablution (abwaschung vom daumen und zeigefinger über dem kelch).

5. Die Post-Communion, eingeleitet wieder mit Dominus vobiscum, gibt eine kurze collecte, dann nach wiederholung des Dominus vobiscum, und nach der ankündigung: Ite, missa est! das gebet, Placeat, sancta trinitas! Darauf folgt der segen: Benedicat vos omnipotens pater Deus etc. Amen. Nach dem dritten Dominus etc. wird Joh. 1, 1—14 verlesen und mit Deo gratias schließt die messe. [1]

*

„Nach dem gesagten suche nun alle tonarten [2] zu kennen, daß du jegliches lied mit kunst zu singen im stand' seist. Tonart heißt des gegenwärtigen buches inhalt, es ist die regel, nach der sich jeglichen gesangs schluß entscheidet. Jede tonart hinwieder ist in zwei arten getheilet."

„[420] Es gibt einen authentischen ton, und einen plagalen [3], die

*

1 Vgl. auch Forkel, allg. geschichte der musik II. 187—191 und besonders M. Gerbert de cantu et musica sacra a prima ecclesiæ ætate ad præsens tempus. St. Blasien 1774. Tom. I. Liber II. Pars I. Capp. III—VII. und den hieraus gezogenen anhang in unserer notenabtheilung VIII. Weiter ist instructiv Processionale Romanum Leodii (Moguntiæ) 1843. 2 Siehe ihre zusammenstellung und vergleichung mit den griechischen bei Janssen-Smeddinck s. 78 ff. Silcher, geschichte des evang. kirchengesangs 1862. s. 39. 55. 3 Authentisch, vom griechischen αὐθέντης, Herr — ähnlich, wie heute noch

Quos hinc per species   plures distinguere debes.
Quatuor authentos [1]   dic quatuor atque plagales,
Sicque tonos cunctos   dic octo consociatos
Ad quemvis cantum   condigno fine regendum.
Impar dat numerus   authentum, parque plagalem.
Anthentus primus   tonus est, *ternus*, quoque *quintus*,
Septimus extremus   authentus erit vocitatus [97].
Per numerosque pares   sic annumerabo plagales.
Authenti propria   servant sibi nomina græca.
Primum dicitur *protum*,   sed *deuterum* dico secundum,
Ternum dic *tritum*,   *tetartum* dicito quartum.
Additus hisque tonis   primum cantus fuit omnis.
Inseruere viri   prudentes inde moderni

*

du jetzt nach den verschiedenen arten must unterscheiden lernen. Vier authentische gibt es und vier plagale. So hast denn alle töne du zu achten vereinigt beisammen, um jeden [425] gesang zum rechten schluße zu lenken.

Die ungerade zahl (1, 3, 5, 7) gibt den authentischen ton, die gerade (2, 4, 6, 8) den plagalen.

[430] Die authentischen haben ihre eigenen griechischen namen, protum, deuteron, tritum, tetartum (nach dem griechischen πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος). An diese töne war ursprünglich all und jeder gesang gebunden. Drauf haben die kunstverständigen neueren vier andere darunter gemischt und sie die plagalen genennet. [435] Was

*

die quinte auch dominante heißt. Plagalis — entweder von plaga, gegend, als der benachbarte, „lateralis“, oder wahrscheinlicher von plaga, schlag, als der geschlagene, gedrückte, der knecht zum herrn. Heutzutage werden die authentischen und die plagalen unterschieden nach ihren schlußaccorden. Diese gehen bei den authentischen, jetzt weltlichen tonarten, durch die quinte als die dominante, bei den plagalen, oder kirchentonarten, durch die quarte als subdominante, was also noch ganz der ursprünglichen bedeutung der worte entspricht. Vgl. Forkel, allgemeine gesch. der musik II, 169: „In der harmonischen, authentischen theilung liegt die quinte zwischen dem tiefsten und höchsten ton, in der arithmetischen, plagalen, die quarte.“ Janssen-Smeddinck s. 75 ff.

1 Nicht autentus wie im originale; druck 7173 autentos.

Quatuor et tales dixerunt esse *plagales.*
Sic nunc, qui ternus tonus est, fuit ille secundus,
Et nunc, qui quintus, tunc ternus erat vocitatus,
Et qui septenus nunc, quartus tunc fuit ille.
Authentos dominos dicas *servosque plagales.*
Sic primi servus tonus est de jure secundus,
Tertius hinc dominus ejus servus quoque quartus,
Cum quinto domino [98] sextum servum sociabo.
Septimus octavo redimitus sit quoque servo.
Nomina sunt alia diversa plagalibus apta.
Authenti sursum tendunt servique deorsum,
Quamvis communes retinere queant sibi fines,
Ut tibi subscripta clare dant noscere dicta.

Sequitur quartum et ultimum capitulum hujus libri, in quo autor juxta promissum suum factum in libri principio tractat de tonis. Et dividitur hæc pars in duas. In prima parte præmittit autor istius capituli materiam. In secunda parte prosequitur

*

jetzt der dritte ton heißt, war so ursprünglich der zweite, unser fünfter der dritte, unser siebenter der vierte der alten.

Die authentischen sind die herren, die plagalen die knechte. So ist der knecht des ersten mit recht der zweite, [440] der dritte ist herr, und knecht ist der vierte. Mit dem fünften als herrn ist als sklave der sechste verbunden, und der siebente ist der gefreite für den achten als sklaven. Andere verschiedene namen sind für die plagalen erfunden. [445] Die authentischen streben zur höhe [1], die plagalen nach der tiefe, wiewohl sie walten im gleichen gebiete, wie aus dem folgenden du kannst klärlich ersehen."

Folgt des buches viertes und letztes capitel, in welchem der dichter nach seinem am anfange gegebenen versprechen handelt von den tönen oder tonarten. Es hat zwei theile; der zweite beginnt mit v. 418. [2] Der erste theil besagt: nachdem du in des buches erstem

*

1 d. h. bis zur octave hinauf, die andern zur quarte hinunter. Vgl. Forkel, allg. gesch. der musik II, 171. 2 Wieder eine höchst eigenthümliche eintheilung, für den ersten theil zwei verse, für den anderen das ganze capitel!

illam. Secunda pars ibi (Dicitur esse tonus). In prima parte vult autor sic dicere. Postquam in primo capitulo hujus libri didicisti solvare et quemlibet cantum per claves cognoscere, cum pluribus aliis quæ circa eandem materiam incidunt declaranda, et postquam in secundo capitulo didicisti de monochordo et varia ejus mensura, et tertio de modis novem antiquis et quibusdam modernis, quibus conficitur omnis cantus: nunc in isto capitulo quarto studium tuum debet versari circa tonos, quibus omnis cantus in fine dijudicatur seu [99] regitur cognoscendus.

Dicitur esse tonus. In hac parte prosequitur autor materiam jam præmissam. Et dividitur hæc pars in tres partes principales. In prima parte determinat autor de tonis, quoad eorum definitionem et differentias. In secunda parte determinat de ipsis, quoad claves, in quibus cantus eorum finitur. In tertia parte determinat de tonis, quoad claves, quibus ipsorum „Seculorum Amen" adaptantur. Secunda pars ibi (In D Sol Re tonus). Tertia pars ibi (Claves seculorum). Adhuc prima pars dividitur in duas. In prima parte ponit autor toni descriptionem, in secunda parte subjungit ipsius toni divisionem. Secunda ibi (Qui tonus in species).

In prima parte dicit autor, quod tonus, prout in isto capite

*

capitel hast solmisieren oder notieren (solvare) gelernt und jeden gesang an seinem schlüßel erkennen, mit manchem anderen, das bei jener materie zu behandeln war, nachdem du im zweiten gelernt hast das monochord und seine verschiedenen mensuren und das dritte dir gezeigt hat die neun alten intervalle, in denen jeder gesang sich bewegt: so sollst du nun in diesem vierten capitel dich abgeben mit den tonarten, die jeden gesang an seinem schluße auszeichnen oder regieren.

V. 418 ff. Dieser zweite abschnitt hat drei theile. Im ersten haupttheile ist die bestimmung über die tonarten gegeben, ihr begriff, ihre eintheilung und unterschiede. Der zweite theil 448 ff. handelt von den schlußtönen der tonarten; der dritte 475 ff. von den tonarten, nach den schlüßeln, welchen ihr Seculorum Amen sich anpaßt. Wieder theilt sich der erste theil in zwei. Im ersten kommt die beschreibung des tones, im zweiten 420 ff. die eintheilung desselben.

Der erste theil sagt, ton (oder tonart), so wie er in diesem capi-

sumitur, est regula, quæ de omni cantu in fine dijudicat. Nam nisi scieris finem tonorum, non poteris cognoscere, quantum cantus debeat elevari vel deprimi seu infra quas claves incipi, quæ omnia per finem cantus regularis (ut infra dicetur) cognoscuntur. Unde etiam ab aliquibus musicis tonus sic definitur: tonus est regula naturam et formam seu debitum cursum cantus regularis determinans. Dicitur autem regularis ad differentiam cantus irregularis seu irregularium, qui solent indifferenter in diversis principiis inchoari et in variis finalibus terminari, sicut patet in his „Ascendente Jesu in naviculam“ et „Benedicta sit creatrix“, quæ regulariter sunt octavi toni et tamen a quibusdam sexto et a quibusdam tertio coaptantur tono.

[100] Differt autem hic tonus a tono, de quo in præcedente tractatur capitulo, qui est unus novem modorum, quibus cantus contexitur, constans ex duabus vocibus, simul conjunctis (Fa Mi vocibus tamen exceptis, ut supra dictum est).

Qui tonus in species. Hic determinat autor de tono, quoad ipsius divisionem. Et dividitur hæc pars in duas. In prima parte dividit autor tonos in species, in secunda parte differentias illarum specierum subinfert. Secunda pars ibi (Impar dat numerus). Adhuc prima pars dividitur in duas. In prima parte dividit

*

tel betrachtet wird, ist die regel, welche jedem gesange am schluße seinen charakter gibt. Denn wenn du den schlußton nicht kennst, weißest du nicht, wie viel der gesang sich heben muß oder senken, d. h. bis zu welchen schlüßeln sein anfang hinabreichen darf, was alles, wie unten gezeigt wird, nach dem schluße des regelmäßigen gesanges sich richtet. Daher wird auch von einigen musikern der ton also beschrieben, er sei die regel, die natur und gestalt oder den ordentlichen lauf des regelmäßigen gesanges bestimme. Regelmäßig aber heißt der zum unterschiede vom unregelmäßigen gesange oder solchen gesängen, welche ohne unterschied verschiedenen anfang und schluß haben, wie es sein kann in den stücken „Als Jesus in das schifflein stieg“ oder „Gebenedeiet sei die schöpferin“, welche nach der regel dem achten ton angehören und doch theils dem sechsten, theils dem dritten ton angepaßt werden. Der fragliche ton ist aber unterschieden vom tone, über welchen das vorhergehende capitel handelt, von dem

autor tonum in species, in secunda parte subdividit easdem species. Secunda pars ibi (Quatuor authentos).

Circa primam partem nota [1], quod tantum quatuor toni a Græcis primo et principaliter erant adinventi, hi videlicet, prothos (πρῶτος), deutros seu deutrius (δεύτερος), tritus (τρίτος) et thetrardus (τέταρτος, tetartus). Hæc enim nomina græca ipsi Græci ipsis imponebant. Hos autem tonos authentos i. e. digniores appellaverunt. Cantus enim, qui tunc temporis habebatur, eisdem quatuor tonis proprie poterat attribui. Nondum enim beatus Gregorius cantum gradualis et antiphonarii, nec sanctus Ambrosius suum dictaverunt cantum, quibus cantibus nunc sancta mater ecclesia utitur. Moderni itaque musici videntes, prædictos quatuor tonos minus posse sufficere ad omne genus cantus discernendum, quatuor alios prædictis quatuor addiderunt, quos plagales seu subjugales sive servos seu discipulos præfatorum quatuor vocaverunt, quemlibet prædictorum tonorum in duos scindendo seu distinguendo, ut protum in primum et secun-

*

ton, der der theil ist von einem der sieben modi und aus zwei verbundenen tönen (mit ausnahme von Mi und Fa), wie oben schon gesagt, besteht. [2]

[Bemerkung. Was aus dem texte oder unserer alsbald angefügten erklärung deutlich ist, wollen wir von hier an übergehen.]

Die Griechen nannten ihre töne die authentischen [3], d. i. die würdigen. Denn der gesang jener zeit fiel ganz eigentlich in das gebiet jener vier tonarten. Noch hatte der selige Gregor nicht den gesang des graduals und der antiphonen, noch der heilige Ambrosius [4] nicht seinen gesang gelehrt, den jetzt die heilige mutter kirche im brauch hat. Die neueren musiker aber erkannten, daß die genannten vier tonarten nicht ausreichten zur unterscheidung jeder art von gesang und haben vier andere hinzugefügt, welche sie plagales nannten, d. i. knechte oder schüler der ersten vier, indem sie jeden der vier in zwei theilten.

*

1 Diese stelle ist citiert bei Forkel, allgemeine geschichte der musik II, 167. 168. 2 Wir setzen daher tonart. 3 Wahrscheinlich konnte der name authentisch erst aufkommen, als die plagalen entgegengesetzt wurden, also nicht schon bei den Griechen, die ja diese nicht kannten. 4 Er lebte aber um 400, Gregor um 600.

dum, deuterum in tertium et quartum, tritum in quintum et sextum, tetartum in septimum et octavum. Dicitur autem protus a protos, quod est primus, deuteros seu deutrius a deutero, quod est secundus, tritus [101] a tris quod est tres, thetrardus a thedras, quod est quatuor. Primo enim isti toni secundum ordinem debitum erant dispositi, licet nunc plagales toni sint eisdem immixti.

Impar dat numerus. Hic subjungit autor differentias tonorum. Et dividitur hæc pars in quatuor, secundum quod autor quatuor differentias tonorum assignat. Secunda pars ibi (Authenti propria), tertia pars ibi (Authentos dominos) quarta pars ibi (Authenti sursum). Prima differentia talis est, quod authenti toni secundum ordinem suum sunt in numero impari positi; plagales vero in numero pari. Secunda differentia est, quod authenti toni primo erant adinventi, plagales vero postmodum. Tertia differentia est, quod authenti sunt digniores tanquam domini, plagales vero indigniores, tanquam servi et discipuli. Quarta differentia est, quod authenti in cursu suo tendunt sursum, plagales vero deorsum ut infra planius patebit. Nota etiam, quod secundus tonus dicitur plagalis proti, i. e. secunda pars primi toni, quia in eadem clave, in qua et primus, finitur et deorsum tenditur in suo cantu. Quartus vero dicitur plagalis deuteri i. e. tertii, sextus plagalis triti i. e. quinti, et octavus plagalis thetrardi i. e. septimi. Et reliqua satis lucida patent in textu.

2.

In *D* Sol Re tonus *primus* finitque *secundus*,
Hos et finire quandoque potest A La Mi Re.

*

V. 426 ff. handelt von den unterschieden der beiden haupttonarten. Die erste differenz ist, daß die authentischen nach ihrer ordnung in der ungeraden zahl stehen, die plagalen in der geraden. Die zweite, daß die authentischen die ursprünglichen sind, die plagalen die spätergekommenen. Die dritte, daß die authentischen mehr werth sind als herren, denn die plagalen als knechte. Die vierte, daß bei den authentischen der gesang sich hebt, bei den plagalen sich senkt.

„2. Der erste ton und der zweite haben anfang und schluß in D, der schluß kann zuweilen auch a sein. [450] Der dritte und vierte sind von E

Fert *E* La Mi *ternum*, cui consociabo *quaternum*,
Cujus finem cum Mi quandoque dabit B Fa B Mi.
F Fa Ut [102] hinc *quintum* sociatque tonum sibi *sextum*,
Interdum tutum quis finem c dat acutum.
Septimus octavus *G* Sol Re Ut est sociatus,
Hic finisque datur, exceptio nulla sequatur.
Authenti de fine toni descendere possunt
Ad primas voces: ascendere vocibus octo,
Sæpius hinc nonam sociatque licentia vocem.
Ad quintas voces scandunt a fine minores,
Descensu quartas possunt quoque carpere voces,
Quartas natura donatque licentia quintas,
Interdum binas supra lascivia voces
Cantus multorum superaddit sæpe tonorum,
Quæ semiditonum sociant quandoque deorsum.
In primo quintoque tono, sibi consociato,
Sæpius ad [103] quartam cupit istis addere vocem.
Formula cunctorum sic est tibi scripta tonorum.
Raro mutabis hanc formam, vel variabis,
Antiquum cantum si vis perpendere tantum.

*

getragen; das ende des vierten kann auch Mi sein in B Fa B Mi (H). F darauf bindet sich an den fünften und sechsten, denen zuweilen auch c einen guten schluß an die hand gibt. An G ist der siebente und achte gebunden: [455] das ist ihr schluß auch. Ausnahme machen sie keine."

„Die authentischen können vom schlußtone herabsteigen zu früheren schlüßeln, aufsteigen zu acht tönen; auch den neunten gestattet hie und da noch die freiheit. Sie steigen hinauf zu den oberen quinten des schlußtons, [460] und können im fallen auch die (unteren) quarten ergreifen. Die natur gibt die quarten, es gibt die freiheit die quinten. Bisweilen dehnt sich der muthwille in manchen gesängen noch auf zwei weitere nach oben aus, wobei sie auch die anderthalbtöne nach abwärts sich zugesellen. [465] In der ersten und in der fünften tonart wünscht der muthwille häufig auch noch bis zum vierten tone darein zu geben. So ist für alle tonarten, die die formel gegeben, die du ganz selten veränderst und wechselst, wenn du nur den gesang der alten willst er-

Cursus præscriptos noscas variare modernos,
Scandentes sursum [1] descendentesque deorsum,
Nunc ad velle suum cantum dictando modernum.
Qui cantus totus et anormalus est vocitandus [2],
Quando præscriptas fertur transcendere metas.

Sequitur secunda [3] pars principalis hujus capituli, in qua autor tractat de tonis, quoad claves, in quibus cantus ipsorum finitur. Et dividitur hæc pars in duas. In prima parte facit autor, quod dictum est, claves scilicet tonorum ostendendo. In secunda parte ex his dictis subjungit formulas diversorum tonorum. Secunda pars ibi (Authenti de fine). Prima pars adhuc dividitur in quatuor partes secundum quod sunt quatuor claves tonorum finales. Secunda pars ibi (Fert E La Mi). Tertia pars ibi (F Fa Ut) hinc quintum. Quarta pars ibi (Septimus octavus).

[104] Ad cognitionem harum partium nota quatuor, quod primus et secundus tonus, quoad omnem cantum suum tam antiphonarum, quam responsoriorum et introituum et aliorum cantuum, finiuntur in D Sol Re. Aliquando etiam (sed raro), finiuntur in A La Mi Re per cantum Bdurum. Tertius et quartus tonus finiuntur

*

wägen. [470] Aber wiße, die vorgeschriebenen läufe werden von den neueren geändert, die aufwärts steigen und abwärts und ganz nach ihrer willkür dem neuen gesang gebieten. Dieser ganze gesang heißt darum auch anormalus, unregelmäßig, wenn er die beschriebenen grenzen zu überschreiten sich anschickt."

Nun kommt der zweite haupttheil des capitels mit der abhandlung von den tonarten nach ihren schlußnoten. Dieser theilt sich wieder in zwei, im ersten kommen die schlüßel der schlußnoten, im zweiten kommen hienach v. 456 ff. die formeln der verschiedenen töne. Der erste wieder hat vier untertheile nach den vier schlußnoten der tonarten.

Hiebei merke, die erste und die zweite tonart haben für alle ihre gesänge, antiphonen, responsorien, introitus (eingang) zum schlußton immer D. Einige, aber gar selten, enden in a nach Bdurton (von G). Der schlußton des dritten und vierten ist E, bisweilen, aber selten b,

*

1 So wohl beßer für cursum. 2 Richtiger wäre wohl vocitatus. 3 Ist in den text einzusetzen.

in E La Mi, interdum etiam, licet raro, finiuntur in B Fa B Mi per cantum Bdurum. Quintus vero et sextus tonus communiter et naturaliter finiuntur in F Fa Ut in linea, aliquando tamen, sed raro, finiuntur in C Sol Fa Ut, quoniam cantus Bmollis infra in manu non poterit rite neumari. Septimus vero et octavus tonus supra finem faciunt in G Sol Re Ut.

Authenti de fine toni. Ex prædictis subjungit autor formulas tonorum, dicens, quod authenti toni infra claves suas descendere possunt ad proximas voces, ascendere vero ad voces octavas. Exemplum sume de primo tono, qui finitur reguraliter in D Sol Re. Hic potest in principio sui cantus, in medio, seu circa finem, ubi placuerit, descendere ex sua natura in C Fa Ut et ascendere in octavam vocem sui finalis, videlicet ad D La Sol Re. Quoniam vero finitur in A La Mi Re, hoc ibi intellige de suo adscensu et descensu infra finalem ad unam vocem. Hoc idem etiam debes sentire de singulis tonis authentis, quoad claves suas finales in adscensu et descensu. Quintus tamen tonus propter semitonii imperfectionem raro requiritur infra suum finalem videlicet F Fa Ut unam

*

im Bmollton (von F). Der fünfte und sechste haben gemeiniglich und nach ihrer natur zum schlußton F, zuweilen auch, aber selten C, weil der Bmollgesang unten in der hand nicht recht (bis zu einem untern F) kann notiert werden. Der siebente und achte ton aber haben den schlußton oben im G (nicht im Γ).

V. 456 ff. Hienach kommen dann die formeln der töne, nämlich die authentischen tonarten können unter ihre schlußtöne, die ihren charakter bestimmen, herabsteigen zu den nächsten tönen und hinauf bis zu ihren octaven. Die erste tonart z. b. mit dem schlußtone D, kann an anfang, mitte, gegen das ende seines gesangs, wo es beliebt, ihrer natur nach herabsteigen zum nächsten ton C und hinauf zur eigenen octave d. Daß sie aber auch in a endigt, gilt für ihr auf- und absteigen vom schlußtone aus nur bei einer sylbe [1]. Das gleiche must du denken bei den übrigen authentischen tönen in beziehung auf ihre schlußnoten oder claves finales im steigen und fallen. Nur der fünfte ton (nur F) geht wegen der unvollkommenheit des vor-

*

1 Das ist der einzige mögliche sinn, den ich herausbringen kann.

vocem, sed plures ex licentia, aut unam aut nullam, ut infra plenius patebit.

Plagales vero toni infra claves suas finales regulariter et naturaliter possunt descendere ad diatessaron sive ad quartam vocem, adscendere vero ad quintas voces sive ad diapente, ita tamen, quod finalis vox ipsius clavis adscendendo seu descendendo pro prima computetur voce. Exemplum sume de secundo sono, qui est plagalis primi. [105] Hic finitur in D Sol Re, sicut suus authentus, ut dictum est. Hic potest regulariter seu naturaliter descendere ad A Re, ex licentia ad G græcum, adscendere vero ad A La Mi Re. Unde nota hic diligenter, quod tam authenti toni quam plagales, quamvis habeant naturalem cursum, ut dictum est, in qua ut frequenter currunt, permittitur tamen ex licentia, quod quilibet ipsorum infra se et supra se assumat sibi unam vocem et ex lascivia interdum duas voces, ita ut primus descendere queat ad B Mi et supra adscendere ad E La Mi in linea, et secundus ex licentia ad G græcum, videlicet GammaUt descendere et ad B Fa B Mi adscendere. Præterea ex lascivia cantus (ut dictum est) parcitur tam authentis quam plagalibus tonis, ut adhuc supra se et infra interdum, non sæpius, assumere

*

angehenden halbtons selten auf diesen, sondern aus licenz, auf mehrere oder einen ganzen oder keinen herab. Die plagalen können aber nach natur und regel bis zur quarte unter ihrem schlußtone herabsteigen und hinauf bis zur quinte, doch so daß für hinauf und herab ihr schlußton als der erste gerechnet wird, z. b. der zweite ton als plagaler des ersten, schließt in Ddur, wie sein authentischer. Er kann nach natur und kunst hinabsteigen bis A, nach licenz bis nach Γ, aber aufsteigen bis a. Darum merke hier ganz sorgfältig an, daß sowohl die authentischen töne als die plagalen, wenn sie auch, wie schon gesagt, ihren natürlichen lauf haben, in dem sie gewöhnlich hingehen, doch die erlaubniß haben nach licenz, daß jeder von ihnen nach oben und unten sich noch einen ton hinzunimmt, und aus muthwillen bisweilen sogar zwei, so daß der erste von D hinabsteigen kann nach B und hinauf nach e, und der zweite E nach licenz hinab zum Γ und hinauf zu b Fa B Mi. Darum der licenz und des muthwillens wegen schont man die authentischen und plagalen töne, daß sie zur zeit hinauf und hinab

queant unam vocem. Sicut enim pueris parcitur per licentiam ipsis datam exeundi scholas ad tempus et, si interdum (raro tamen), ex sui lascivia paulisper excedunt, dissimilantur, sic per similitudinem in cantu nunc per licentiam nunc per lasciviam plura dissimulantur, ita tamen, quod ista licentia in eodem cantu raro fiat.

Item nota, quod de hujusmodi lasciviis eo, quod raro fiunt, regulæ generales non dantur, sed de his tantum, quæ sunt communia. Regula enim est uniuscujuscunque artis commune mandatum. Insuper scire debes, quod moderni cantores in sui cantus carmine seu dictamine frequenter transgrediuntur regulas antiquorum præscriptas, ascendentes et descendentes in suo cantu sicut placet. Unde licet ipsorum cantus (quoad prædictas regulas ab antiquis communiter traditas et observatas, quo quilibet authentus infra suam finalem clavem descendere [106] potest ad unam vocem et supra octavam ad unam adscendere et plagalis quilibet infra finalem descendere ad diatessaron et ascendere ad diapente) dicatur irregularis, quando dictus metas excedit: non tamen in se irregularis fore censetur, quia

*

einen ton annehmen können. Denn wie man den knaben schont bei der erlaubniß, auf einige zeit aus der schule zu gehen, und wenn sie hie und da, doch selten, aus muthwillen, etwas über die schnur hauen, das vertuscht wird, so wird theils aus licenz, theils aus muthwillen um der ähnlichkeit willen manches vertuscht, doch so, daß die licenz bei einem gesange selten vorkommt. Item: von solchen muthwilligkeiten, weil sie selten vorkommen, kann man keine allgemeinen regeln machen, sondern nur von dem aus, was allgemein ist. Denn regel heißt in jeder beliebigen kunst eine allgemeine vorschrift. Dazu muß man wissen, daß die sänger bei der ausführung oder angabe ihres gesangs häufig die vorgeschriebenen regeln der alten überschreiten, durch beliebiges auf- und absteigen in ihrem gesange. Denn wenn auch ihr gesang in hinsicht auf die vorbeschriebenen von den alten allgemein aufgestellten und beobachteten regeln (nach denen jeder authentische um einen ton unter seinen schlußton hinab- und um eine octave hinaufsteigen und jeder plagale um eine quarte hinab- und um eine quinte hinauf kann), der irreguläre genannt wird, wenn er die genannten

debitam formam modorum (quibus cantus contexitur, ut præscriptum est in præcedenti capitulo) observare videntur, quod patet in vario cantu, quem moderni concinnant et decantando dictant. Præterea scire debes, quod primus et secundus tonus finire possent in A Re, si usus et consuetudo ad hoc accederent, et tertius cum quarto in B Mi, et quintus cum sexto in C Fa Ut, ita quod totaliter eadem consonantia cantus persisteret et permaneret, sicut in D Sol Re, E La Mi et F Fa Ut, quoad eosdem tonos, sed quia hoc raro fieri posset et non semper, ideo per artem traditæ sunt regulæ et claves finales cujuslibet toni generales.

Saepius ad quartam. Dicit autor, quod cantus primi et quinti tonorum ex sui lascivia infra clavem finalem sæpius descendunt ad quartam vocem, ut patet supra in Alleluja (Sponsa Dei speciosa Margaretha) et in responsoriis de Sancta Anna (Mel et lac) et in dedicatione ecclesiæ in responsorio (Benedic domine) et in quam pluribus aliis cantibus.

*

grenzen überschreitet, so ist er doch an sich nicht irregulär, weil er die nothwendige form der modi (in welchen nach dem im vorigen capitel gesagten aller gesang enthalten ist) zu beobachten den schein hat, was deutlich wird bei dem verschiedenen gesange, den die neueren singen und zum singen vorschreiben. Überdieß must du wißen, daß der erste und zweite ton schließen könnten in A, wenn gebrauch und gewohnheit dafür wären. Ebenso könnte der dritte und vierte seinen schluß finden in B und der fünfte und sechste in C, so daß durchaus die nämliche einstimmung im gesange wäre und bliebe wie bei D, E und F, mit den gleichen tönen. Aber weil das selten vorkommen könnte und nicht immer, deßwegen sind nach der kunst die regeln und schlußtöne jeder art festgestellt worden.

V. 460 ff. Der gesang der ersten und fünften tonart sinken aus muthwillen häufig bis zur unterquarte des schlußtones herab, wie oben im Hallelujah [1] (Sponsa Dei speciosa Margaretha), im responsorium der h. Anna [2] (Mel et lac), auch in der weihung der kirche im responsorium (Benedic Domine) und in sehr vielen andern gesängen. Merke

*

1 Noten I. nro. 5. 6. 2 Noten I, 8.

Nota etiam, quod plura responsoria permixtos habent tonos, scilicet quintum et sextum, quæ tamen frequenter quinto tono attribuuntur, in quibus etiam frequenter fit descensus infra finalem ad quartam vocem, sicut patet in purificatione virginis Mariæ in responsoriis (Responsum accepit Simeon, suscipiens Jesum in ulnas). Et cum hæc responsoria habent principia sexti toni, quia incipiunt in D Sol Re: idem intellige de aliis tonis. De primo tono sume exemplum in [107] antiphona „Salve regina“ quæ secundum plures descendit ad A Re, et in responsorio „Filiæ Jerusalem“, quod similiter transit ad A Re, et secundum aliquos ad GammaUt. Et idem patet in antiphona „Ecce tu pulchra“, et sic de aliis cantibus in tali clave.

3.

Claves *seclorum* *per amen* post disce tonorum,
Clavibus in gravibus cum finem dat tibi cantus.
Primi, *quart* seclorum *sext*, a dat amen tibi parvum.

*

auch, daß sehr viele responsorien vermischte tonarten haben, nämlich den fünften und sechsten, die aber häufig doch dem fünften ton zugetheilt werden, in denen auch häufig das fallen in die unterquarte vorkommt, wie am reinigungstage der h. Maria im responsorium (im „Simeon war eine antwort worden vom h. Geist und er nahm Jesum auf den arm“). Und wie diese responsorien die anfänge des sechsten tons haben, da sie in D beginnen: so denke auch von den andern tonarten. Zum ersten tone nimm als beispiel die antiphone Salve regina [1], welche bei mehreren in A hinabfällt und bei einigen sogar in Gamma Ut. Ebenso ists bei der antiphone: Ecce tu pulchra [2] und bei den andern liedern in diesem tone.

3. „[475] Jetzt lerne die noten zum Seculorum Amen [3], wenn der gesang bei den tiefen tönen sich endet. Beim ersten, vierten, sechsten

*

1 Noten III. Erster ton, fünfte differenz. 2 Ebendaselbst vierter ton nro. 5. 3 Das mit den vokalen allein geschriebene Evovæ, worauf ich zuerst durch die dankenswerthe güte des herrn domkaplans Agricola in Rottenburg aufmerksam geworden bin. Vgl. Janssen-Smeddinck s. 132 ff. Gerbert scr. eccles. de mus. sacra 132 ff. Forkel allg. gesch. d. musik II, 176—178. Der anfang des Evovæ zusammen mit dem grundtone bestimmt, ob die tonart authentisch oder plagalisch sei. Das ende des Evovæ gibt die schlußmelodie des an die antiphone sich anschließenden psalmen.

Introitus norma sed sextus tollit ab ista,
Semper seclorum dat Amen gravis F tibi quorum.
Hæc dat Amenque toni seclorum quoque *secundi*,
Terni, *quint* seclorum simul *oc* C dat tibi parvum.
Præfert seclorum *septeni* d tibi parvum.
Daque tonis sursum seclorum quislibet aptum,
Hos cum finitos per cantus cernis acutos.
Hæc breviter poteris cum neuma discere si vis, [108]
Istinc subscripta, quæ lucidat omnia dicta
Et quæ cunctorum species dat scire tonorum,
Nam sub se species retinere tonos scio plures.

Sequitur *tertia* pars principalis hujus capituli quarti, in quo autor tractat de clavibus, quibus „Seculorum Amen“ tonorum adaptantur, quædam incidentia interserendo. Et dividitur hæc in duas. In prima parte facit autor, quod dictum est. In secunda parte ea, quæ dixit, per demonstrationem cantus subjungit. Secunda pars ibi (Primum quærite). Adhuc prima pars dividitur in duas. In prima parte Seculorum Amen cunctorum tonorum clavibus specialibus ad hoc deputatis adaptat. In secunda parte ex hujusmodi dictis speciales differentias tonorum

*

gibt dir Seculorum Amen das kleine a; doch geht der introitus des sechsten nach der regel, die das Seculorum Amen im tiefen F anweist. [480] Dieselbe gilt auch für das Seculorum Amen des zweiten tons. Für den dritten, fünften, achten gibt das kleine c das Seculorum Amen. Beim siebenten wird es eröffnet durch das kleine d. Doch oben gib den geeigneten tönen ihr Seculorum Amen, wenn in der reihe der acutæ, der hohen töne ihr schluß ist. [485] Das kannst genau du aus den unten beschriebenen neumen (notenformularen) ersehen, die alles erklären und die arten der sämmtlichen töne dir zeigen. Denn verschiedene arten gibts in den einzelnen tönen.“

Nun folgt der dritte haupttheil des vierten capitels, in dem der dichter von den tönen oder schlüßeln handelt, denen das Seculorum Amen der einzelnen tonarten sich anschließt, wobei er einiges einschlägige noch weiter beibringt. Der theil theilt sich in zwei. Der zweite beginnt bei den noten und gibt die nähere bestimmung des gesangs. Der erste theil hat aber wieder zwei unterabtheilungen. Im ersten theile weist er das Seculorum

subinfert. Secunda pars ibi (Primus habet sub se). In prima parte dicit autor, quod Seculorum Amen primi, quarti et sexti toni adaptantur a acuto i. e. A La Mi Re. Sed Seculorum Amen secundi toni adaptantur F gravi i. e. F Fa Ut in linea. Tertii vero et quinti et octavi toni Seculorum Amen adaptantur ad C Sol Fa Ut. Sed Seculorum Amen septimi toni adaptantur De La Sol Re. Et hoc intellige, quando praedictorum tonorum cantus in gravibus clavibus finitur; quia, quum primus tonus finitur in A La Mi Re, tunc suum Seculorum Amen adaptatur E La Mi in linea. Similiter quum sextus tonus finitur in C Sol Fa Ut, suum Seculorum Amen similiter E La Mi in linea adaptatur. Hic nota, quod A La Mi Re, B Fa B Mi et C Sol Fa Ut vocantur claves affinales suarum infra quintarum, scilicet D Sol Re, E La Mi et F Fa Ut, [109] quia in elevatione et depressione concordant cum clavibus eisdem, quæ claves dicuntur naturales finales. Septimus autem et octavus tonus supra in quinta sua scilicet D La Sol Re vocem assumere non valent finalem. Ergo nunquam sursum finiuntur nec suum Seculorum Amen unquam variatur. Etiam notandum, quod Seculorum Amen diversorum

*

Amen aller töne den betreffenden, besonderen tönen an. Im zweiten theile v. 489 f. gibt er nach dem vorausgegangenen die besondern unterschiede oder differenzen der einzelnen töne. Im ersten theile sagt er, das Seculorum Amen des ersten, vierten und sechsten tons schließe sich an an a, aber das des zweiten tons an F, das des dritten, fünften und achten an c, das des siebenten an d. Solches aber gilt nur, wenn der gesang der gedachten töne in den tiefen schlüßeln, bei den graves sich schließt, denn wenn der erste ton (statt in D) in a schließt, dann paßt dazu das Seculorum Amen in e. Ähnlich, wenn der sechste ton (statt in F) in C endet, wird gleichfalls sein Seculorum Amen auf e gerichtet. Daraus merke, daß a, b, c die affinalen ihrer unterquinten d, e, f heißen, weil sie im sinken und steigen gerade mit diesen schlüßeln, die die schlußtöne heißen, zusammenstimmen. Der siebente und achte ton (G) können nach oben in ihrer quinte d. i. in d, welches zu hoch wäre, keinen schlußton nehmen. Daher schließen sie nie aufwärts und ihr Seculorum Amen hat keine veränderung. Auch das ist zu merken, daß die Seculorum Amen der verschiedenen töne im aus-

tonorum variantur in fine secundum varias suas differentias, de quibus postea patebit.

Primus habet subse [1] *species* sicut lego, quinque.
Alter habet nullam. *Ternus* subdit sibi ternam.
Quatuor et *quartus*, unam *quintus*, quoque *sextus*.
Septimae bis binas, *octavae* totque superaddes.
Hæcque per exempla cognosces hic tibi scripta.
Primus ut: Ecce [1] Leva [2], Ductus [3], Volo [4], Lazare [5], Salve [6].
Post quam Consurge [7] tibi consociabo secundæ:
Favus [8] dat *ternae:* Cives [9], Salva [10], Quoniamque [11].
Quarta, Tota [12]; Secus [13], Benedicta [14], Tulit [15], dabo Factus [16].
Fons [17], Omnis [18], *Quintus.* *Sextus:* Lupus [19] et Benedictus [20].
Septimus: Ipse præibit [21], Ex [22], Scimus [23], Stella [24], Tu es qui [25].
[110] *Octavus:* Gaude [26], Fili [27], Prius [28], Egoque [29]; Nos qui [30].
Dicta sed extrema species tibi sit *peregrina.*
Psalmorum quemque dictis tonis superadde
Infra, per varias tibi formas ordine junctas.
Hi versus clare tibi dant psalmos resonare:

*

gange veränderungen haben, oder differenzen, welche später deutlich werden.

„Der erste ton [2] hat, will ich sagen, unter sich fünf arten, [490] der zweite keine, der dritte drei, der vierte vier, der fünfte und sechste eine, der siebente vier und ebensoviel gib dem achten. Das kannst an den folgenden notenbeispielen am besten du sehen. Der erste hat Ecce [1], Leva [2], Ductus [3], Volo [4], Lazarus [5], Salve [6]. [495] Von da reih' ich dir an Consurge [7] des zweiten tons. Die dritte tonart hat Favus [8], Cives [9], Salva [10], Quoniam [11]; der vierte Tota [12], Secus [13], Benedicte [14], Tulit [15], dazu kommt Factus [16]; Fons [17], Omnis [18] hat der fünfte; der sechste Lupus [19] und Benedictus [20]; der siebente Ipse præibit [21], Ex. [22], Scimus [23], Stella [24], Tu es qui [25], [500] der achte hat Gaude [26], Fili [27], Prius [28], Egoque [29], Nos qui [30]. Doch die letztgenannte art hat den eigenen namen, peregrina, die welsche. Füge den genannten tönen allemal ihre psalmen hinzu nach den verschiedenen

*

1 Nota cf. Tab. IV. Not. III ad quas numeri adscripti sunt referendæ.
2 Vgl. den dritten abschnitt der noten (auf welchen die beigesetzten zahlen sich beziehen) und die vierte tafel für den ganzen abschnitt.

Ut Re Mi *primus* tonus usurpat, quoque *sextus;*
Tertius, Octavus. Ut Re Fa datque *secundus,*
Per varias claves Ut Re Fa, sed superaddes
C Fa Ut et tales G Sol Re Ut accipe claves.
La La Sol *quartus,* Ut Mi Sol dat tibi *quintus,*
Sol Sol Fa Sol La *septeno* sunt sociata.
„Magnificat“ psalmus jungatur et hinc *Benedictus,*
Quos diversorum mutabit forma tonorum.
Primus, cum *terno* *sexto*que [111] tono sociato,
Trudenti Ni Ne voces cupiunt sociare,
Septimus, octavus Fi Dict, *quartus*que *secundus.*
Septenum Ni Ne cupiunt aliqui *relevare.*
Per dictas *quintum* voces fert virgula sursum,
Ut tibi subscriptus plene dat noscere cantus.

*

formen der reih nach. Folgende verse lehren dich deutlich, die psalmen zu singen [1]: Ut, Re, Mi hat der erste ton und auch der sechste; der dritte und achte hat Ut, Re, Fa: so auch der zweite, aber mit verschiedenen schlüßeln, zu Ut, Re, Fa, nämlich von C Fa Ut an der zweite, von Sol Re Ut die andern. La La Sol hat der vierte, Ut Mi Sol gib dem fünften, Sol Sol Fa Sol La ist mit dem siebenten verbunden. Daran schließe sich an der psalm Magnificat und Benedictus, die nach den verschiedenen tönen sich auch verändern. Der erste mit dem dritten und sechsten wünschen die sylben ni in Magnificat und ne in Benedictus, [515] mit einem stoßer [2] (Trudens, nach aufwärts geschleifte note) zu begleiten, ebenso thun es der siebente und achte, auch der vierte und zweite mit den sylben fi in Magnificat und dict in Benedictus. Im siebenten lieben einige die sylben ni und ne etwas zu erhöhen. Bei den genannten sylben führt das rüthlein [3] den fünften nach aufwärts, wie dir die noten genauer besagen.“

*

1 Siehe hier besonders tafel IV und die zusammenstellung der psalmodieen am schluße der dritten notenabtheilung. Vgl. auch auf protestantischem gebiete A. Ebrard ausgew. psalmen Davids nach Goudimel, deutsch und vierstimmig. Erlangen 1852. 2 truden ist wohl dasselbe wie gutturalis bei Ambros, gesch. der musik II, s. 79? Ambros sagt: „Gutturalis ein mit der kehle rasch auszuführender vorschlag“. 3 virgula: note mit dem striche. Unsere halbe, während die viertel zum ringe oder vielmehr viereck keinen strich haben. Siehe die facsimile am anfange der noten. Vgl. übrigens Forkel allg. gesch. d. musik I, 275. Ambros, gesch. der musik II, s. 76.

Hic autor ex prædictis subjungit speciales tonorum differentias. Et dividitur hæc pars in quatuor. In prima parte autor differentias tonorum adnumerat. In secunda parte illas per exempla demonstrat. In tertia parte variam psalmorum melodiam ex his dictis subinfert. In quarta parte cujuslibet cantus octo tonorum neumas finales et principia magis usitata per ordinem annectit, cantus videlicet, qui in gravibus Finalibus finitur. Secunda pars ibi (Primus ut ecce). Tertia pars ibi (Psalmorum quinque). Quarta pars ibi (Neumas finales) — Textus non indiget multa declaratione, quia planus est. Erit tamen planior postmodum per cantus demonstrationem. Quicunque enim in textu ponitur, oportet necessario, ut per demonstrationem cantus (si textus debeat intelligi) lucide declaretur.

Hi versus clare. Hic subjungit autor melodiam psalmorum, dicens, quod psalmi primi et sexti toni incipiunt in C Fa Ut per cantum Bmollem, per has voces Ut, Re, Mi. [112] Psalmi vero tertii et octavi toni incipiunt in G Sol Re Ut, per easdem voces, Ut, Re, Fa. Psalmi vero secundi toni in C Fa Ut per easdem voces Ut, Re, Fa. Sed psalmi quarti in A La Mi Re, quinti in F Fa Ut. Psalmi vero septimi toni in D La Sol Re, ut infra lucidius demonstrabitur per cantum singulorum tonorum. Subjungit deinde

*

Der text kann nur durch die noten (besonders die zusammenstellung der psalmodieen am ende der III. notenabtheilung) ganz deutlich werden.

V. 504 ff. handelt von der melodie der psalmen [1]. Die psalmen des ersten und sechsten tones beginnen im Bmollgesang mit F, mit den tönen Ut, Re, Mi (1, 2, 3), dagegen die des dritten und achten in G mit Ut, Re, Fa (1, 2, 4). Die des zweiten in C, auch mit Ut, Re, Fa (1, 2, 4). Aber die psalmen des vierten tons in a, mit La La Sol 6, 6, 5), die des fünften in F mit Ut Mi Sol (1, 3, 5), die des siebenten aber in d, mit Sol Sol Fa Sol La (5, 5, 4, 5, 6), wie das bei den noten der einzelnen töne deutlicher werden wird. Im text fügt der

*

1 Siehe tafel IV. 2 Siehe ihre zusammenstellung am schluße der dritten notenabtheilung.

autor in litera, quod melodia in Magnificat et Benedictus etiam est diversa secundum diversos tonos, ut etiam infra patebit.

Neumas finales communes octo tonorum
Per varias species istinc ex ordine discas.
Principium varium sed primo disce tonorum,
Psallere, quando chorum bene cantum gliscis eorum.
Bis duo principia dat *primus*, totque secundus,
A, C, D jungis F, a sed in his variabis:
A modicum primus, A grossum datque secundus.
Gamma Ut ac E La Mi cantum dant raro secundi,
Rarius hinc E La Mi cantum primat tibi primi.
Sæpius E, G, c dat *ternus*, rarius F que.
Ordine C D et F E G [113] *quarto* dabo quinque;
A modicumque tono raro quarto sociabo.
F dat principium *quinto*, simul a, c acutum.
G raroque tono poteris conjungere quinto.
C, D principia dat et F *sextus* tibi terna,
G simul a, b, c, d vult *septimus* associare,
C, D, E, F, G dabit *ultimus*, addit et a, c.
Raro principia reperis communia plura;

*

dichter hinzu, daß die melodie in Magnificat und Benedictus auch nach den verschiedenen tönen sich ändert, worüber siehe nach in den noten. „Nun lerne der reihe nach die gewöhnlichen neumen (formeln) zum schluße der acht tonarten kennen [2]. [520] Doch zuerst lerne den anfang, verschieden nach den tonarten, singen, wenn du sie im chore recht zu singen begehrest. Der erste hat vier anfangstöne, der zweite gleichviel. A, C, D, F, a nimm zusammen, aber den unterschied mach darinnen, [525] dass der erste hat das obere A, nämlich a, der zweite das untere A. Selten kommen auch Γ und E zum anfang vor bei dem zweiten, noch seltener E im anfang des ersten. Der dritte hat E, G, c am häufigsten, selten auch F. Mit der ordnung der fünf C, D, E, F, G kommt nun der vierte. [530] Das kleine a kommt auch noch, aber selten vor beim vierten. F gibt den anfang des fünften zugleich mit a und mit c. In seltenen fällen kann man auch G zum fünften gesellen. Der sechste gibt zum anfang die drei, C, D F. Der siebente will mit einander G, a, b, c. d; [535] der achte C, D. E, F, G, er gibt auch

Quamvis sint plura, tamen hæc non ordine juncta.
Clavibus in gravibus cum finem dat tibi cantus,
Clarius exemplis subscriptis ista videbis.

Hæc pars posset dividi in plures partes secundum plures tonos, vult tamen autor sic dicere. Octo neumæ finales generales octo tonorum sunt post prædicta discenda. Sed tamen prius scienda sunt principia cantus cujuslibet toni, quæ sunt diversa secundum diversos tonos.

Bis duo principia. Dicit autor, quod *primus* tonus, quoad inceptionem sui cantus quatuor habet principia magis usitata, scilicet D, F, C graves et a acutam; C ut in antiphona (Ductus est Jesus), D ut in antiphona (Ecce nomen domini), F ut in antiphona (Volo) et in antiphona (Lazarus); a ut in antiphona (Salve regina). Invenitur etiam in E gravi incipere [114], ut in responsorio (Ego te tuli). ***Secundus*** tonus similiter habet quatuor principia magis usitata, scilicet A, C, D et F graves; A ut offertorium (Ad te Domine levavi), C ut in antiphona (Nonne cor nostrum); In D ut in antiphona „Ecce in nubibus cœli“, In F ut in antiphona „Quem vidisti“; In G græco scilicet in GammaUt etiam incipitur cantus secundi toni, sed raro, ut in responsorio: „Educ de carcere“; similiter in E gravi, ut in antiphona: „Ecce Maria“, quam tamen quidam, et communius in F Fa Ut incipiunt. Re-

*

hiezu a, c. Selten findest du mehrere anfangstöne gebräuchlich. Und wenn's auch mehrere gibt, so stehen sie nicht nach der regel. Wenn der gesang in den tiefen tönen sich schließt, wirst du das alles in noten deutlicher lernen.“

Der erste ton hat gewöhnlich zum anfang C, D, F, a; C, wie in der antiphone Ductus est Jesus (nro. 3), D bei nro. 1, F bei nro. 4 und 5; a wie bei 6. Auch in E beginnt er, wie bei Ego te tuli. Ähnlich hat der zweite vier gewöhnliche anfangstöne, A, C, D, F. A beim offertorium, Ad te Domine levavi, C bei der antiphone Nonne cor nostrum, in D bei Ecce in nubibus cœli, in F bei Quem vidisti; in Γ kommt der anfang auch vor, aber selten wie bei Educ e carcere; ähnlich in E, wie bei Ecce Maria (unter nro. 7), welche antiphone aber auch bei andern in F beginnt. Bisweilen ist der anfang auch nach Bmoll im sinomenuston mit B, wie bei Salvum fac servum.

peritur etiam incipi in B inferioris sinomeni seu Bmolli ut in graduali: „Salvum fac servum". *Tertius* tonus habet principia tria magis usitata: E, G graves et c acutam et raro F grave; E ut in antiphona: „Quando natus est"; F ut introitus „nunc scio vere"; G ut in antiphona „Fac benigne"; c ut in antiphona „Vivo ego" et antiphona „Unum opus". *Quartus* tonus quinque habet principia, C, D, E, F, G; C ut in antiphona „Bethlehem", D ut in antiphona „Benedicta tu", E ut in antiphona „Fidelia", F ut in antiphona „Scientes", G ut in antiphona „O mors". *Quintus* tonus habet tria principia, F grave, a et c acuta; F grave ut in antiphona: „Alma redemptoris", et in antiphona: Omnis vallis, a ut in antiphona „Fons ortorum", c ut in antiphona „Elevamini" et in antiphona „In sole posuit", G raro ut communio „Non vos relinquam". *Sextus* tonus tria habet principia, C D, F; C ut Alleluja „Vox exultationis", D ut antiphona „Si ego verus", F ut antiphona „Non turbetur"; raro in G ut antiphona „Nesciens mater virgo"; sed rarius in Bmolli ut communio „Redime me". *Septimus* quinque habet principia, G gravem, a, b, c, d; G ut in antiphona „Assumta est", a ut in antiphona „Ipse præibit", b ut in antiphona „Constitues", c ut in antiphona „Scio quod Jesum", d ut in

*

Der dritte ton hat gewöhnlich zum anfang, E, G, c, selten F: E wie in der antiphone Quando natus est, F beim introitus: Nunc scio vere; G bei der antiphone: Fac benigne; c bei der vivo ego und unum opus. Der vierte ton hat fünf anfänge, C, D, E, F, G; C in der antiphone Bethlehem (nach nro. 15), D in nro. 14, E in Fidelia nach nro. 16, F in Scientes bei nro. 12, G in O mors bei nro. 16. Der fünfte ton hat drei anfänge, F, a, c; F in Alma bei nro. 18 und eben dort in Omnis vallis, a bei 17, c bei Elevamini und in der antiphone In sole posuit nach 17, G selten, wie in der communion, Non vos relinquam. Der sechste hat drei anfänge, C, D, F; C im Hallelujah, „Vox exultationis", D in der antiphone Si ego verus nach 19: F ebendort bei Non turbetur; selten G, wie ebendort in Nesciens; selten B wie in der communion: Redime me. Der siebente hat fünf anfänge, G, a, b, c, d: G in der antiphone Assumta est; a in nro. 21, b in Constitues bei 21, c in Scio quod Jesum nach 23, d in der antiphone „Sit nomen" bei 25.

antiphona „Sit nomen“. *Octavus* septem habet principia, C, D, E, F, G graves et a, c acutas; C ut antiphona „Stabunt justi“, D ut antiphona, „Dixit Dominus mulieri“, [115] E ut antiphona „Hora est“, F ut antiphona „Magi videntes“, G ut antiphona „Dum ortus“, a ut antiphona „Scitote“, c ut antiphona „In æternum“ et sic de aliis.

In ista parte ea, quæ supra dicta sunt, de tonis, per demonstrationem cantus declarat. Et dividitur hæc pars in tres partes. In prima parte tractat de tonis, quoad seculorum Amen antiphonarum et melodiam psalmorum cum quibusdam aliis incidentibus. In secunda parte tractat de tonis quoad versus et „Gloria patri“ responsoriorum. In tertia parte tractat de tonis quoad versus introituum. Secunda pars ibi: Versus cantare. Tertia pars ibi: Quos dant introitus. Adhuc prima pars dividitur in octo partes secundum numerum octo tonorum. Secunda pars ibi: Secundum autem simile est huic. Reliquæ vero partes patebunt per ordinem. Adhuc prima pars sicut et quælibet alia partium dividitur in quatuor partes. In prima parte præmittit autor notam seu neumam quandam finalem et generalem cujuslibet antiphonæ primi toni in fine applicabilem, per quam etiam neumam finalem cantus primi toni discernitur ab aliis cantibus.

*

Der achte hat sieben anfänge, C, D, E, F, G, a, c; C in Stabunt justi bei 26, D in Dixit dominus mulieri ebendort, E in Hora est, F in Magi videntes, G in Dum ortus, a in Scitote bei 26, c in „In æternum“ bei 28 u. s. w.

Nun kommt die beschreibung des gesagten in den noten [1], und zwar in drei theilen. Der erste handelt von den tonarten nach dem Seculorum Amen der antiphonieen, und der melodie der psalmen. Der zweite 539 ff. gibt die tonarten nach den versus und dem Gloria patri in den responsorien [2], der dritte v. 568 ff. gibt sie nach dem introitus [3].

Der erste theil theilt sich nach den acht tonarten und jeder abschnitt hat wieder vier theile. Bei jedem nämlich schickt der dichter die allgemeine notenformel, die charakteristisch ist für den einzelnen

*

1 Bei uns notenabtheilung III. 2 Siehe abtheilung IV. 3 Siehe abtheilung V.

In secunda parte formulam primi toni tamen principiis suis usitatis, quæ et prius per metrum posuit, subjungit. In tertia parte speciales regulas seu notabilia specialia de inceptione primi toni tam principalis quam differentiarum suarum secundum principia prius posita annectit. In quarta parte melodiam psalmorum primi toni subinfert. Partes patebunt per ordinem et satis planæ sunt, si diligenter inspiciantur inceptiones antiphonarum et speciales inceptiones antiphonarum et speciales inceptiones Seculorum Amen, non solum in hoc primo tono, sed etiam in [116] sequentibus tonis per ordinem. Per notam enim finalem generalem unus tonus discernitur ab alio. Sed per inceptiones antiphonarum tam toni principales quam differentiales cognoscuntur, ut infra studioso lectori patere poterit. Nota etiam, quod melodia psalmorum in fine secundum varias differentias variatur.

*

ton, voraus. Dann kommen fürs zweite die gewöhnlichen anfänge mit den noten. Im dritten kommen allemal besondere regeln und besondere denkwürdigkeiten über die differenzen. Im vierten die psalmenmelodie. (Vergleiche für das nächstfolgende durchaus noten III. und tafel IV.) [1]

*

1 Janssen-Smeddinck führt s. 78 aus Gerbert script. eccl. de musica sacra I. 27 eine charakteristik der acht tonarten an: Omnibus est primus, sed et alter, tristibus aptus, Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus, Quintum de lætis, sextum pietate probatis, Septimum est juvenum, sed postremus sapientum (nach s. 239 verse von Adam von Fulda 1490) — eine charakteristik, welche Smeddinck nach cardinal Bona de cantu Eccl. div. psalm. XVII, 4 weiter ausführt in anhang 1. capitel I. Charakter der acht kirchentonarten s. 238 f. Da wird bezeichnet 1. als aufmunternd, aber würdevoll, 2) heißt der gravis, 3) animosus, promtus, 4) compunctivus, blandus, attractivus, 5) delectabilis, lætus, jubilans, 6) devotus, suavis, 7) sublimis, majestate plenus, 8) universalis, narrativus. Die acht originalpsalmen, denen Gregor M. ursprünglich die acht tonarten angepaßt haben soll, kann ich nirgends verzeichnet finden. Nach vergleichung von Janssen-Smeddinck 132—135 muß ich beziehen die tonart 1 auf psalm 85, 2 auf psalm 80, 3 auf psalm 132, 4 auf psalm 66, 5 auf psalm 18, 6 auf psalm 31, 7 auf psalm 69, 8 auf psalm 91. Sicher bezieht sich die neunte tonart (peregrina) auf psalm 114 (nach unserer zählung).

Notæ III.

Tonus Primus.

Nota, quod cuicunque cantui seu antiphonæ nota finalis præscripta supra (Primum quærite regnum Dei) est apte et debite applicabilis, primi toni fore censetur. Formula autem primi toni hæc est *C, D. E. F. G, a, b, c, d, e, f, g.* Dicitur autem formula a formando, quia claves tantum in formula primi toni, quæ etiam in formula sequentium tonorum positæ seu ponendæ, dant formam regularem cuilibet tono vel cantui cujuslibet toni, quia inter easdem claves quilibet cantus tonorum regulariter currit. Et si *saepius* easdem claves excedit, dicitur fore irregularis, quoad eundem tonum. Non tamen est necessarium ex hoc, quod quilibet cantus octo tonorum omnes claves, quæ in forma ipsius ponuntur, plene percurrat. Plures enim cantus videmus vix quinque vel quatuor claves percurrere, et quia eidem cantui sufficiunt, ideo non opus est plures claves percurrere. *Principia* autem primi toni communia et magis usitata sunt quatuor, C, D, F graves et a minuta. Minus vero communia E gravis ut in responsorio „Ego te tuli", et G gravis, in qua antiqui incipiebant antiphonam „Tecum principium" et quasdam alias consimiles, ut „Canite tuba", quas moderni incipiunt in F gravi [117].

Nota etiam, quod antiphonæ, quæ in ipsa D finali incipiunt et non subito ad diapente adscendunt, et quæ supra a finali in f per semidytonum incipiunt, descendentes per diatessaron ad

*

Erster ton. Die allgemeine notenformel oder neuma ist in Primum quarite regnum dei gegeben. Die formel für den anfang ist C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g. Dabei ist jedoch nicht nöthig, dass jeder gesang alle töne seines gebietes durchaus durchlaufe. In mehreren gesängen finden wir vielmehr kaum vier oder fünf töne. Die anfänge sind gemeiniglich vier, in C, D, F, a, seltener E, wie im responsorium Ego te tuli, und G, was bei den alten der anfangston war für Tecum principium (nach nro 1) und andere ähnliche z. b. Canite tuba, das jedoch bei den neueren anfängt in F. Merke auch, daß antiphonen, die in D selbst, also im grundtone, beginnen und nicht schnell zur quinte aufsteigen, und welche oberhalb des grundtons mit dem anderthalbton (der kleinen terz) in f beginnen und dann durch die quarte nach

C Fa Ut, licet etiam deinde ad diapente consurgant, ad principale Seculorum Amen primi toni pertinere debebunt, ut patebit infra in subscriptis exemplis. Nota etiam, quod quidam ultro suis pravis vocibus quosdam cantus a suo regulari cursu distorquent, utpote istas antiphonas „Quid retribuam, Cum inducerent, Cum audisset Job" et consimiles. Cum enim istæ antiphonæ sint proti i. e. primi toni et leviter incipiendæ, ipsi eas acriter incipiunt et extollunt. Itaque cum istis conveniunt in principio „Quum natus est; Qui de terra" et ceteris similibus. Nec mirum de principiis, cum etiam fines pervertant. Quidum etiam has antiphonas „O pastor æterne; et Si offers munus tuum" cum consimilibus secundæ differentiæ ob meram vocem quilismatis ascribere maluerunt, quibus tamen non est consentiendum, cum sub principali tono debeant collocari. Quilisma autem est nota duplicem vocem inceptionis clavis servans.

Sequitur de *differentiis.* Unde nota, quod omnes istæ antiphonæ, quæ in ipsa clavi finali D seu tono infra finalem, videlicet in C incipiunt et ad diapente festinando currunt, ad

*

C herabgehen, wenn sie dann auch wieder zur quinte aufsteigen, doch zum amen principale des ersten tons gerechnet werden, wie die beispiele hinten zeigen. Merke auch, daß einige mit ihren schlechten stimmen von selbst manche gesänge aus ihrem regelmäßigen laufe bringen, wie z. b. die antiphonen: Quid retribuam, Cum inducerent, Cum audisset Job (bei nro 1) und ähnliche. Jene antiphonen gehören nämlich zum tonus protus der alten und sind ganz leicht anzufangen, aber sie nehmen sie scharf und drücken sie in die höhe (wohl mit Fis statt F). So werden sie dann im anfang gleich mit „Quum natus est, Qui de terra" und anderen. Und kein wunder, wenn's am anfange so geht, da sie auch am schluße fehlen. Haben doch einige die antiphonen O pastor æterne (nach 1), Si offers munus tuum (eben dort) mit ähnlichen der zweiten differenz wegen des quilisma allein hier abrechnen wollen. Aber sie haben unrecht. Sie gehören zum ersten ton. Quilisma aber ist eine note, die einen doppelten anfangston hat.

Von den differenzen. Merke, daß jede antiphon, die im grundton D selbst, oder einen ton tiefer in C anfängt, und schnell zur quinte eilt, zur ersten differenz gehört. Wenn sie aber zwar im grundton

primam differentiam pertinebunt. Si autem in ipsa finali D incipiunt et subito ad diapente non consurgunt, sub *principali* tono, ut supra dictum est, collocabuntur. Omnes autem antiphonæ, quæ infra finalem D incipiunt, videlicet in C et ad diapente festinantes non currunt, *secundae* sunt differentiæ. Quidam tamen minus sapientes antiphonam „Postulavi patrem meum" et antiphonam „Iste puer magnus" ad quartum tonum [118] retorquere conabantur eo, quod in principio cum aliquibus antiphonis quarti toni concordare videntur, decepti etiam consimilibus cantuum principiis. Nota etiam, quod hæc antiphona „O beatum pontificem" cum in principio et in fine esset secundi toni, propter ejus tamen elevationem (O Martine) a domino Ottone, ut scribitur in Dialogo musicæ, curiose est emendata et sub hac differentia collocata. Omnes vero antiphonæ, quæ post Evovæ (Seculorum Amen) in F gravi incipiunt et ad finalem D per semitonium et tonum se præcipitaverint, *tertiae* erunt differentiæ. Omnes autem antiphonæ, quæ in eadem F gravi incipiunt et per tonum et tonum ad a acutam adscenderint et circumflectuntur, vel sine circumflexione ulterius adscenderint seu moram in a acuta fecerint, *quartae* sunt differentiæ. Omnes

*

anfängt, aber nicht schnell zur quinte aufsteigt, gehört sie zum principale des Evovæ. Jede antiphone, die einen ton unter dem grundton, also in C anfängt und nicht zur quinte eilt, gehört zur zweiten differenz. Freilich haben einige ohne sonderlichen verstand das Iste puer und Postulavi patrem (nach 3) zum vierten tone hinabversetzen wollen, weil sie im anfange mit einigen antiphonen des vierten tons ähnlichkeit zu haben schienen, und haben sich so durch die ähnlichkeit am anfange täuschen lassen. Merke auch, dass die antiphon: O beatum pontificem (bei nro 3) am anfange und ende zwar zum zweiten tone gehört, doch wegen ihrer erhebung bei der stelle O Martine von meister Otto, wie das im Zwiegespräche über musik geschrieben steht, sinnig ist geändert und unter diese differenz gestellt worden. Jede antiphon aber, welche nach dem Evovæ in F beginnt und durch halben oder ganzen ton sich zum grundtone herabstürzt, gehört der dritten differenz an. Jede, die auch in F anfängt, aber ton für ton zu a aufsteigt und wieder umlenkt, oder ohne umlenken noch weiter steigt,

vero antiphonæ primi toni, in F gravi incipientes et immediate per dytonum ad a acutam adscendentes et deinde per totum descendentes et omnes antiphonæ in a acuta incipientes *quintae* erunt differentiæ, ut infra lucidius apparebit per exempla.

Notæ III, 1.

Tonus Secundus, [122]

circa cujus principium nota, quod, cuicunque cantui præscripta nota finalis debite est applicabilis, iste judicatur secundi toni. Est autem hæc formula secundi toni: Γ, *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *a*, *b*. Sicut enim quilibet authentus a sua finali clave recipit super se diapente et postea diatessaron, ut primus tonus a D Sol Re ad A La Mi Re requiritur diapente et deinde ab A La Mi Re usque ad D La Sol Re octavam finalis requirit diatessaron, assumens tamen infra et supra unam vocem, si opus fuerit: sic etiam quilibet plagalis regulariter infra suam finalem clavem requirere potest diatessaron et supra diapente, ut patet in secundo tono, qui a sua finali clave D requirit diatessaron ad A Re et supra diapente

*

oder auf a verweilt, gehört zur vierten differenz. Alle antiphonen des ersten tons endlich, die in F beginnen und mit dem zweiten (der terz) unmittelbar zu a aufsteigen und dann mit einem ganzen ton wieder herab, wie alle, die in a beginnen, gehören zur fünften differenz. (Noten III, 1.)

Zweiter ton. Umfang: Γ, A, B, C, D, E, F, G, a. b. Wie nämlich jeder authentische vom grundton aus in klarer weise über sich die quinte annimmt und dann die quarte, — so ist von D bis a eine quinte, und von da bis zur octave des grundtons d eine quarte, wobei aber nach oben und unten noch ein ton dreingeht: so kann nach der regel jedes plagale die quarte unter, und die quinte über dem grundtone nehmen [1]. So ist's beim zweiten ton, der vom grundtone aus in klarer weise A als unterquarte zu D und nach oben a als quinte ver-

*

[1] Die quinte ist also in beiden tonarten, aber die quarte ist beim authentischen über der quinte, beim plagalen unter dem grundton, so daß dieser zum anfangston des plagalen umfangs die quarte bildet, z. b. D ist die quarte von A. Daher hat der plagale schluß die subdominante, oder die quarte. Vgl. Forkel, allgemeine geschichte der musik II, 169. Janssen-Smeddinck s. 75 f.

A La Mi Re, assumens infra et supra unam vocem regulariter, si fuerit necesse. [123] Finit autem secundus tonus, quod sæpius dictum est, in D Sol Re, sicut primus suus authentus. Principia vero secundi toni usitata sunt quatuor scilicet A, C, D et F graves. Invenitur etiam principium habere in Γ græco ut in responsorio: Educ de carcere, et in E gravi, ut aliqui incipiunt antiphonam „Ecce Maria“. Nota etiam, quod aliqui sunt cantus, qui ad Γ Ut et etiam ad primum a non remittuntur, nec etiam ad decimam c, neque ad undecimam d non elevantur, de quibus dubium est, and primi vel secuni sint toni. De quibus est ista discretio: Si ad octavam et ad primam nonam b non ascendunt, certissime sunt de secundo tono. Cum autem itaque octava a et utraque nona b, utriusque toni communes, ad quosdam cantus ascenderit, si diu in eis permaneat, sine tertio aut quarto eas repercutiat, primi erit toni; si autem in inferioribus incipiet et secundu m quantitatem antiphonæ vel alterius cantus rarissime ad illas adscendat, secundi erit toni, ut antiphona „Circumdantes circumdederunt“ et plures alii cantus consimiles qui frequenter occurrunt. (Notæ III, 2.)

*

langt, wobei es oben und unten noch einen ton, wenns nöthig ist, anfügt. Der grundton des zweiten aber ist, wie der des ersten, D. Seine anfangstöne sind: A, C, D, F; hie und da auch Γ wie bei Educ de carcere oder E, wie einige das Ecce Maria (bei nro 7) beginnen Merke auch, es gibt einige gesänge, welche bis zu Γ und bis zum untersten ton nicht hinab, auch bis zum zehnten tone c oder eilften d A nicht hinaufsteigen, bei welchen es zweifelhaft sein kann, ob sie zum ersten oder zweiten tone gehören. Bei denen gilt die unterscheidung: Steigen sie nicht herauf bis zur octave oder none b, so gehören sie ganz sicher zum zweiten tone. Zum ersten tone dagegen gehören sie, wenn sie zur octave a und der none (große oder kleine) B, die dem ersten und zweiten tone gemeinsam sind, sich heben und länger bei diesen tönen verweilt wird. Wenn sie aber bei den untern anfängt und nach der beschaffenheit der antiphone oder eines andern gesetzes ganz selten so weit sich hebt, gehört die antiphone zum zweiten tone, wie die antiphone Circumdantes cirumdederunt (bei 7) und mehrere affinale gesänge (mit benachbarten tönen), wie sie häufig vorkommen. (Noten III, 2.)

Tonus tertius, [125]

qui apud Græcos deuteros dicitur, finitur in E gravi sive in E La MI in spatio, adscensum habens ad suum diapason, videlicet ad [126] e acutam, assumens, si opus fuerit, ultra unam vocem seu chordam, cujus *Evovæ* in *c* acuta incipit. Formula ejus est: *D, E, F, G, a, bb, c, d, e, f. Prima* tertii toni magis usitata sunt tria, scilicet E et G graves et c acuta. Similiter F grave, sed raro; etiam aliquando Bdurum, sed rarissime. De ejus finali nota scripta sunt supra. Idem intellige etiam de aliis notis, seu neumis generalibus finalibus. *Principale Evovæ* nullas recipit antiphonas, nisi illas, quæ in ipsa finali clave videlicet E La Mi incipiunt, sive ascendant ab ea semitonio aut semidytono, sive descendant ab ea tono ut infra patebit. *Prima differentia* recipit illas antiphonas, quæ in G incipiunt et in nota unius syllabæ et festinanter recurrunt ad c acutam, seu quæ in ipsa c incipiunt et aliquantulum morantur in ea, antequam descendant, et postquam descenderint, iterum eam repercutiunt. *Secunda* differentia recipit illas antiphonas, quæ in G gravi incipiunt, et paulatim ad c acutam adscendunt. *Tertia* differentia recipit illas antiphonas, quæ in E gravi incipiunt, tono adscendentes,

*

Der dritte ton. Der zweite der Griechen, hat seinen grundton in E und steigt bis zur octave e, nöthigenfalls einen ton höher. Sein Evovæ beginnt in c. Umfang: D, E, F, G, a, bb, c, d, e, f. Anfangstöne gewöhnlich drei: E, G, c; selten F, bisweilen Bdur (H).

Das Evovæ principale nimmt nur solche antiphonen an, die im grundtone E selbst anfangen, sei's, daß sie nun um einen halben oder anderthalb töne aufsteigen, sei's, daß sie um einen ton fallen. Die erste differenz umfaßt die antiphonen, die in G anfangen, aber mit einer sylbe und eilig zu c aufsteigen, oder die, die in c anfangen und sich einige zeit darin bewegen, ehe sie fallen, und nachher wieder in c einschlagen (repercutiren) [1]. Zur zweiten differenz gehören die, die in G beginnen und allmälig zu c aufsteigen; zur dritten gehören sie, wenn sie in E beginnen und tonweise zu a aufsteigen, dort eine zeit

*

1 Vgl. Ambros gesch. der musik II, s. 52—54 und über die differenzen insbesondere U. L. Kirnbergers handbuch des röm. choralgesangs. Landshut 1858.

videlicet in a, ibique iterato altius per semidytonum adscendunt, ut infra patebit. (Notæ III, 3.)

Tonus quartus, [129]

qui dicitur plagalis deuteri sive deutrii i. e. tertii et finit in *E* La Mi, sicut suus authentus, cujus *Evovæ A* La Mi Re adaptantur, adscendit autem sursum ad diapente et infra ad diatessaron, sicut quilibet alter plagalis seu discipulus naturaliter, recipiens infra et supra unam vocem ex licentia, cum opus fuerit in suo cantu, ut supra dictum est. Cuicumque autem cantui neuma finalis præscripta in fine apte applicatur, quarti censetur fore toni. Formula ipsius hæc est *A, B, C, D, E, F, G, a, b, b, c*. *Principia* quarti toni usitata sunt quinque C, D, E, F, G graves; quidem addunt a acutam, sed in sola antiphona (Nisi diligerent). Discernitur autem quartus tonus a tertio taliter, quia quartus tonus habet primam A, secundum B et tertiam C naturaliter, quas non habet tertius, et tertius undecimam d, duodecimam e et tertiam decimam f ex licentia, quas non habet quartus. Unde si aliquis cantus nec prædictas voces seu claves tertii omnes, nec illas quarti, sed decimam c attingat, vel secundam [130] vel nonam

*

verweilen und dann weiter mit dem anderthalbton (kleine terz) zu c steigen. (Noten III, 3.)

Der vierte ton, als plagaler des griechischen zweiten, unseres dritten, hat zum grundton gleichfalls E. Sein Evovæ schließt in a. Es steigt hinauf zur quinte und hinab zur quarte und läßt nach oben und unten noch einen ton ankommen. Sein umfang A, B, C, D, E, F, G, a, b, b, c. Sein anfang gewöhnlich in fünf tönen C, D, E, F, G; einige fügen a hinzu, aber nur für die einzige antiphone Nisi diligerent. Unterschied vom dritten. Der vierte hat nach unten A, B, C nach seiner natur als eigen, dagegen der dritte hat als eilften [1] d, zwölften e, dreizehnten f — diesen nach licenz, die dem vierten fehlen. Wenn also im gesang auch die vorbeschriebenen töne des dritten oder vierten nicht alle vorkommen, aber er erreicht den zehnten ton c, oder er

*

1 Von A an, wie Guido gewöhnlich rechnete (Forkel allg. gesch. II, 271), oder von Γ an so, daß das untere B Mi, als im anfänglichen monochorde nicht enthalten, nicht mitgerechnet wurde.

B amplius diligat, quarti [1] erit toni. Alias in tertio ponentur, si ejus formula differentias imitetur. ***Principale Evovæ*** quarti toni requirit antiphonas in ipsa finali E inchoantes, si per semidytonum subito non adscendant, seu a finali semitonio supra, scilicet in F, vel G inchoantes, si per semidyton subito ad finalem descendant, ut patet infra per exempla. ***Prima*** differentia recipit illas antiphonas, quæ infra finalem tono incipiunt, scilicet in D gravi et gradatim adscendunt. ***Secunda*** differentia respicit illas antiphonas, quæ in D gravi incipiunt, scilicet tono infra finalem et immediate tono et semidytono surgunt. ***Tertia*** differentia respectum habet, ad illas antiphonas, quæ infra finalem dytono videlicet in C gravi incipiunt. ***Quarta*** vero differentia requirit illas antiphonas, quæ in ipsa finali E incipiunt et immediate per semidytonum adscendunt et quæ in G gravi incipiunt et tono adscendunt, ut patet per exempla. (Notæ III, 4.)

Tonus quintus. [134]

Quintus tonus apud antiquos dictus est tritos et finit in ***F***

*

verweilt besonders gerne beim zweiten, A, oder beim neunten, B, so gehört er zum vierten tone, sonst zum dritten. Das Principale Evovæ des vierten erfordert den anfang der Evovæ im grundtone selbst, und nimmt die antiphonen an, wenn sie vom grundtone nicht schnell im anderthalbton (kleiner terz) oder im halben ton (nach F) aufsteigen; auch in G können sie anfangen, wenn sie durch den anderthalbton schnell zum hauptton herabsteigen. Die erste differenz umfaßt antiphonen, die einen ton unter dem grundtone, also in D, anfangen und langsam aufsteigen; die zweite differenz diejenigen, die den gleichen anfang haben, aber unmittelbar mit einem oder anderthalb tönen steigen; die dritte geht auf solche, die zwei töne unter dem grundtone, also C zum anfang nehmen; die vierte diejenigen, die im grundtone E selbst beginnen und unmittelbar durch die kleine terz oder den anderthalbton aufsteigen, oder auch die in G eben beginnen, und um einen ton sich heben. (Noten III, 4.)

Fünfter ton (bei den Griechen der dritte) hat zum grundton F

*

[1] Im originale sind die namen verwechselt.

gravi videlicet in F Fa Ut in linea, ascendens ad suum diapason seu ad ipsius octavam, videlicet ad F Fa Ut in spatio et tono supra per licentiam, rarissime infra finalem unam vocem recipiens, propter semitonii imperfectionem, sed interdum per semidytonum seu diatessaron ex lascivia descendit ad C Fa Ut, 138.
cujus *Erovæ* C Sol Fa Ut adaptatur. Cuicunque etiam cantui neuma finalis præscripta rite est applicabilis, censetur fore quinti toni. *Formula* autem quinti toni est hæc: F, G, a, b, h, c, d, e, f, g. *Principia* quinti toni usitata sunt tria: F gravis, a et c acuta. Alia etiam principia minus usitata interdum reperiuntur. Unam tantum habet differentiam, quæ regit et [135] respicit illas antiphonas, quæ in ipsa finali clave, videlicet F Fa Ut, incipiunt subito adscendentes. Sed sciendum est hic et diligenter notandum, quod in cantibus hujus toni et ejus subjugalis B *rotunda* frequentius invenitur posita, quæ ad F finalem diatessaron reddit, quæ consonantia, ut magister Johannes testatur, maxime in
f. 158. cantu curato est necessaria. Unde ipse dominus Guido, qui post Boëthium hujus artis tanquam neglectæ oblivioni traditæ reparator fuit, præfatam B cum quibusdam aliis vocibus supra in manu per claves duplicatas sive per alphabetum tertium dupli-

*

und steigt zur octave f, nach licenz bis g; nach unten nimmt er selten noch einen ton an, wegen der unvollkommenheit des halbtons in E, zuweilen fällt er nach muthwillen durch zweieinhalbton oder quarte nach C. Sein Evovæ geht aus C. Sein umfang ist F, G, a, b, h, c, d, e, f, g. Seine anfangsarten sind gemeiniglich F, a, c. Er hat nur eine differenz für die antiphonen, die im grundton F selbst beginnen und rasch aufsteigen. Doch muß man wißen, dass bei den gesängen dieses tons häufig das Bmolle (unser B statt H) vorkommt als die quarte zum grundton F, ein intervall, der nach dem zeugnis des meisters Johannes besonders beim cantus curatus [1] nöthig ist. Daher hat auch meister Guido, der nach Boëthius diese alte der vergessenheit anheimgefallene kunst wieder hergestellt hat, das besagte B mit einigen andern tönen oben in der hand bei den doppelbuchstaben des dritten alphabets im

*

1 Der curati, geistlichen?

catum nullatenus in monochordo apposuisset, nisi valde fuisset necessaria. (Notæ III, 5.)

Tonus sextus, [136]

qui dicitur plagalis seu discipulus triti seu quinti, qui etiam finitur in F gravi, sicut suus authentus, cujus Evovæ A La Mi Re adaptatur. Adscendit autem sextus tonus finali sursum ad diapente, infra vero finalem ad diatessaron, raro [137] assumens utrobique unam vocem. Cujus formula est hæc: ***B, C, D, E, F, G, a, b, b, c, d.*** Differt autem sextus tonus a quinto, quia quintus habet ex sui natura sursum undecimam d, duodecimam e, et tertiam decimam f, quas non habet sextus, et sextus habet quartam D, tertiam C, quas non habet ex natura quintus, nisi
137. fiat hoc interdum ex lascivia cantus, sed non ex natura. Si igitur aliquis cantus non habet totam elevationem quinti toni nec totam dispositionem sexti, sed c acutam seu d, et juxta quantitatem cantus sæpius repercutiat, quinti erit toni. Si vero non adscendat nisi ad primam nonam b, seu ad secundam nonam B, sexti erit toni. ***Principia*** hujus toni magis usitata sunt duo scilicet F et D graves. ***Principale Evovæ*** hujus toni regit illas antiphonas, quæ in D gravi incipiunt. Item regit illas antipho-

*

monochorde eingefügt, was er gewiss nicht gethan hätte, wenn es nicht durchaus nöthig wäre. (Noten III, 5.)

Sechster ton. Plagaler des griechischen dritten, unseres fünften, hat zum grundton, wie sein authentischer, F, dessen Evovæ sich an a anschließt. Er steigt zur quinte und fällt zur quarte des grundtons, mit bekannter hinzunahme eines tones nach beiden seiten. Sein umfang: B, C, D, C, F, G, a, b, b, c, d. Unterschied vom fünften: Dieser hat seiner natur nach anfwärts den eilften ton d, den zwölften e, den dreizehnten f, die der sechste nicht hat, dieser dagegen den vierten D, dritten C. Wann also ein gesang auch nicht die ganze tonhöhe des fünften und nicht den ganzen umfang des sechsten hat, sondern nur a oder d und nach seiner eigenthümlichkeit häufig wieder dort einschlägt, so gehört er zum fünften tone. Steigt er aber nur bis zur ersten neunten B oder zur zweiten B, so gehört er zum sechsten tone. Anfangstöne sind zwei gewöhnlich, nämlich F und D. Das Evovæ principale des tons

nas, quæ in ipsa F finali incipiunt et descendunt vel subito ad A La Mi Re adscendunt, quia hujusmodi antiphonæ, quae cum mora aliqua in G Sol Re Ut ad A La Mi Re scandunt, sub differentia collocantur. Item principale Evovæ regit illas antiphonas, quæ in c acuta incipiunt et ibidem finiuntur, cum infra in gravibus propter Bmollem cantari nequeant, sicut antiphona: Ave regina cœlorum et consimiles. Nota etiam, quod quidam antiphonam Nesciens mater in G gravi incipiunt et sub principali collocant. Alii eandem antiphonam in ipsa finali F incipiunt per unisonum, quibus consentiendum est. (Notæ III, 6.)

Tonus septimus, [141]

qui apud Græcos thetrardos dicitur. Hic finitur in *G* gravi, adscendens, sicut ceteri authenti, ad suum diapason unam vocem, infra et supra ex licentia aliqua assumens. Cujus *Evovæ* in *d* acuta incipit vel incipiunt. Cuicunque autem cantui nota præscripta finalis est applicabilis, apte et debite censetur fore septimi toni. *Formula* autem septimi toni hæc est: F, G, a, b, b, c, d, e, f, g, aa. *Principia* hujus toni usitata quinque [142] sunt: G, a, b, c, d. *Principalis* tonus regit et respicit illas antiphonas, quæ

*

regiert die antiphonen, die 1) in D anfangen, 2) oder im grundton F selbst anfangen und entweder fallen oder rasch nach a steigen, während die, die nach einigem verweilen in G nach a steigen, unter die differenz fallen. 3) diejenigen, die in C anfangen und schließen, da der gesang unten in den graves nicht vorkommen kann wegen des Bmolltons, wie z. b. Ave regina cœlorum (bei n. 19) und A. Merke auch, daß einige antiphonen, wie Nesciens mater bei 19, von einigen auch unter das principale gestellt worden. Andere stellen dieselbe antiphone auf F als grundton selbst mit einton, unisonus, und sie haben recht.

Der siebente ton, bei den Griechen der vierte, hat zum grundton G, steigt als authenthischer auf zur octave und darf nach der licenz eben nur unten einen ton noch hereinnehmen. Der anfang seiner Evovæ ist in d. Sein umfang begreift F, G, a, b, b, c, d, e, f, g, aa. Die gewöhnlichen anfangstöne sind fünf: G, a, b, c, d. Das principale Evovæ regiert die antiphonen, die in a anfangen, desgleichen diejenigen, die in Bdur anfangen, in bmi, und durch den zweiten, die terz, herabsteigen.

in a acuta incipiunt, regit etiam illas, quæ in B quadrata, in B Fa B Mi incipiunt et per dytonum cadunt. *Prima differentia* respicit illas antiphonas, quæ in ipsa finali G incipiunt, et per intervalla ad diapente consurgunt. *Secunda* differentia respicit illas antiphonas, quæ in finali G incipiunt et sine intervallo ad diapente consurgunt; item recipit illas, quæ in ipsa c incipiunt et sine veloci descensu adscendunt. *Tertia* differentia respicit seu regit illas antiphonas, quæ in B quadrata in B Fa B Mi incipiunt et immediate ascendunt, item respicit illas antiphonas, quæ in c acuta incipiunt et per semitonium immediate remittuntur. *Quarta* differentia respicit illas antiphonas, quæ in d acuta incipiunt. Hic nota, quod quidam musici antiphonam „Exortum est." „Orante sancto Clemente", „Helena Constantini mater", et consimiles sub hac quarta differentia locaverunt eo, quod post primum adscensum suum ad d acutam per semidytonum cadunt, sicut plures antiphonæ hujus differentiæ, quæ in d acuta incipiunt, quamvis potius sub secunda differentia debeant collocari. Utrum autem sub quarta vel tertia differentia collocentur, non erit multa vis. Nota etiam, quod duæ psalmodiæ septimi toni sunt hic subscriptæ, sed prima magis est communis et usitata. Hæc omnia lucidius patebunt per cantum subscriptum. (Notæ III, 7.)

*

Die erste differenz solche, welche im hauptton G anfangen und mit intervallen zur quinte steigen; die zweite solche, welche bei gleichem anfange ohne intervalle zur quinte steigen, oder auch solche, welche gerade in C anfangen und ohne raschen fall ansteigen; die dritte differenz solche, welche in B Mi (H) anfangen und sogleich fallen, auch die, welche in C anfangen und mit einem halben ton herabsinken; die vierte solche, die in d anfangen. Hier merke, daß einige musiker die antiphonen Exortum est, Orante sancto Clemente, Helena Constantini mater und andere unter diese vierte differenz stellten, weil sie nach dem ersten steigen durch zweieinhalbton herabfallen, wie verschiedene antiphonen dieser differenz, die in d anfangen, wiewohl sie sonst unter die zweite differenz gehörten. Doch liegt nicht viel daran, ob man sie unter die dritte oder vierte differenz stellt. Merke auch daß für den siebenten ton zwei psalmodieen vorkommen, doch ist die eine mehr gewöhnlich und gebräuchlich. Siehe zur genaueren vergleichung die noten III, 7.

Tonus octavus, [146]

qui dicitur plagalis thetrardi i. e. septimi et finit in *G* gravi, sicut suus authentus, adscendens sursum ad diapente et infra ad diatessaron, sumens utrobique unam vocem, si opus fuerit et ex hoc patet *differentia* inter septimum et octavum, quia septimus adscendit ad suum diapason supra finalem et infra tonum, si necesse fuerit. Octavus vero infra ad diatessaron amittitur. Quapropter si aliquis[147]cantus non habet totam remissionem octavi, nec totam elevationem septimi, si infra finalem non descendat et ad diapente elevatur, censetur fore septimi toni, si e converso, judicabitur octavi toni. *Formula* ipsius hæc est: C, D, E, F, G, a, b, b, c, d et e ex licentia. *Principia* octavi toni magis usitata sunt septem, C, D, E, F, G, a et c acutæ. Adaptantur autem *Evoræ* ejus C Sol Fa Ut. *Principalis* tonus respicit quasdam antiphonas, in C gravi incipientes, aliquas in D gravi, quasdam in G et quasdam in a acuta, ut infra patebit per exempla. Quidam vero minus sapientes antiphonas in C et in D gravibus incipientes sub prima locaverunt differentia. Quidam etiam antiphonam (Claudus quidam et Adscendente Jesu in naviculam, cum consimili-

*

Achter ton, plagaler des griechischen vierten, unseres siebenten, hat zum grundton wie dieser G, steigt zur quinte und fällt zur quarte, und darf im nothfalle nach beiden seiten einen ton hinzunehmen. Der unterschied zwischen dem siebenten und achten ton liegt darin, daß der siebente bis zu seiner oberen octave geht und unten einen ton hinzunehmen darf, der achte aber bis zur quarte hinabreicht. Deswegen muß ein gesang dem siebenten ton zugeschlagen werden, wenn er nicht die ganze senkung des achten tones und nicht die ganze hebung des siebenten hat, d. h. wenn er nicht unter den grundton geht und zur quinte sich hebt und umgekehrt. Umfang: C, D, E, F, G, a, b, b, d, und durch licenz e. Anfangstöne und zwar die gebräuchlichen sind sieben an der zahl, C, D, E, F, G, a, c. Sein Evovæ stellt sich auf C. Der principalton betrifft antiphonen, die in C anfangen, einige in D, andere in G, einige in a. Einige aber haben mit minderem verstande die in C und D anfangenden unter die erste differenz gestellt. Andere haben versucht, die antiphonen Claudus quidam und Adscendente

bus ad tertium conabantur flectere tonum eo, quod in principio quibusdam antiphonis tertii toni sunt consimiles. Sed tales judicium aurium plus, quam finalem legitimam perpendebant, quorum cantorum scurrilitas magis est deridenda, quam commendanda, quia de tonorum seu modorum discretione parum sentiunt, sed id solum sequuntur, quod aliqualitate cui res innuere videtur, sicut gastrimargiæ serviunt, per falsam enim dulcedinem a vera sobrietatis regula seducuntur. *Prima* differentia respicit illas antiphonas octavi toni, in E vel F gravibus incipientes ut patet infra per exempla. *Secunda* differentia respicit illas antiphonas in c acuta incipientes et subito per semitonium vel per semidytonum cadentes. *Tertia* differentia respicit et regit antiphonas, in c acuta incipientes, sed priusquam descendant, ad A La Mi Re adscendentes. *Quarta* vero differentia dicitur peregrina, cujus differentiæ antiphonæ ab antiquis sub principali tono, eo quod in C Gravi incipit, collocabantur et ideo adhuc a quampluribus modernis ista differentia parum curatur. Dicitur autem peregrina, ideo, quod rara in psalmodia. (Notæ III, 8.)

*

Jesu in naviculam (bei nro 26) und andere, zum dritten ton zu ziehen, weil sie im anfange einigen antiphonen des dritten tons gleich sind. Sie sind aber bei ihrem urtheile mehr auf die ohren gegangen, als auf die regel des schlußtons und ist solcher sänger albernheit mehr zu belachen, als zu empfehlen, weil sie vom unterschiede der tonarten wenig versteht, sondern nur darauf geht, was durch irgend einen möglichen grund, — aliqualität heißt man das — sich zu empfehlen scheint, wie es die feinschmecker machen, denn durch irgend eine süßigkeit lassen sie sich von der regel der nüchternheit abbringen. Die erste differenz nimmt die antiphonen des achten tons auf, die in E oder G anfangen; die zweite solche, die in C anfangen und rasch durch den halb- oder anderthalbton sinken. Die dritte nimmt solche, die in c anfangen aber vor dem fallen zu a aufsteigen. Die vierte ist die peregrina oder ausländische und die antiphonen dieser differenz wurden in alten zeiten, weil in C anfangend, unter den principalton gestellt, weswegen auch sehr viel neuere um diese differenz sich gar nicht kümmern. Sie heißt die fremde, weil im psalmengesange selten. (Noten III, 8.)

4. Modulationes versuum responsoriorum ad octo tonos, secundum communem modum; novae autem historiae aliter habent. [152]

Versum cantare studeas hinc octo tonorum,
Quos cantant [153] pueri multa dulcedine bini,
Quando chorus cantum finiverit his sociatum.
Postulat et jungi sibi quisquis „*Gloria patri*"
Sed duplex disci debebit gloria patri.
Ars donat primum, præfert ususque secundum.
Singula *principia* sed noscas primitus horum,
Quæ post finales servare volunt sibi claves.
Incipias versus authentos per diapente,
Per semitonium diapenteque concine *ternum*,
Quartus et *octavus* diatessaron est sociatus,
Incipiunt *sextum* finales atque secundum,
C Fa Ut at versum primat persæpe *secundum*,
Ut per subscriptas poteris cognoscere formas.
Sed variat versus hos cantus sæpe modernus,
Diversis formis, [154] incertis sed tibi normis.

In ista parte autor subjungit varias formas versuum, qui respiciunt responsoria octo tonorum, qui versus finitis respon-

*

4. Melodieen der verse und responsorien nach den 8 tönen. V. 540. „Lerne darauf den versgesang zu den sämmtlichen tönen, den der knaben zweier erheben mit köstlicher anmuth, wann der chor den gesang hat geendiget, welcher voranging. Jeder will sich erwiedert wissen mit Gloria patri; solches wird drum zu lernen sein in doppelter weise, [545] davon die ein' gibt die kunst, da der brauch die andere ehret. | Aber von anfang mußt du die einzelnen anfänge [1] kennen, die sie nach den schlußtönen sich halten. Fang die authentischen verse an mit der quinte (von d); mit dem fünften ton und dem halben beginne den dritten [2], [550] dann ist die quarte dem vierten (A) und achten (c) gegeben; es beginnen die grundtöne den sechsten und zweiten, doch steht gar häufig auch C Fa Ut (C) vor bei dem zweiten, wie dir solches wird deutlich durch die notenfiguren. Doch hat der neue gesang bei den versen auch vieles geändert, [555] nach verschie-

*

1 Siehe die Zusammenstellung am ende der IV. notenabtheilung. 2 Mit der sexte C.

soriis in choro a senioribus per duos pueros seu scholares dulciter dicantur cum suis „Gloria patri“. Ad pleniorem autem cognitionem textus ad memoriam reducenda sunt ea, quæ supra dicta sunt in tertio capitulo de modis, quibus omnis cantus contexitur, ubi ostenditur, quid sit diatessaron, quid sit diapente. Item revocanda sunt ad memoriam, quæ in hoc quarto præscripta sunt capitulo de clavibus finalibus octo tonorum, ibi videlicet „In D Sol Ré tŏnus primus finitque secundus“. His ad memoriam reductis textus planus erit. Posset etiam ista pars in plures partes dividi, sicut patet sufficienter. Forma etiam versuum subscriptorum octo tonorum in neuma seu nota ipsius adscripta per ordinem satis manifesta et lucida est, quæ forma sive neuma in novis historiis per novos cantores sæpe variantur. Nota etiam, quod duplex Gloria patri cuilibet versui octo tonorum adscribitur, primum secundum artem ab antiquis servatam, reliquum secundum usum, de quo vix disuescunt quam plures. Sed de hoc non erit multa vis, utrum primum vel secundum

*

dener gestalt, ohne der regel gewalt.“ Dieser theil fügt verschiedene formen der verse an in betreff der responsorien von den acht tönen und werden diese verse nach beendigung des chorgesanges der alten von zwei knaben oder schülern lieblich gesungen mit ihrem Gloria patri. Zum bessern verständnis des textes muß man sich erinnern, an das, was im dritten capitel vorgekommen ist von den intervallen, wo gezeigt ward, was quarte und quinte sei, ebenso an das, was dieses vierte capitel schon gebracht hat über die grundtöne der acht tonarten (von vers 448 an). So wird dann alles klar werden. Auch diesen theil könnte man sichtlicherweise wieder in mehrere eintheilen. Auch die formeln der verse für die acht tonarten in der neume, wie sie der reihe nach stehen, sind deutlich zu verstehen. Freilich erleidet die neume durch die neueren musiker allerhand veränderungen. Merke auch, daß das doppelte Gloria patri jedem verse der acht tonarten beigeschrieben wird, das erste nach der kunstgerechten art der alten, das zweite nach dem brauche, von welchem die meisten nicht abweichen. Doch wird das ziemlich gleichgiltig sein, ob man das erste oder das zweite Gloria singt. Wiewohl man sollte freilich die kunst mehr ehren,

„Gloria patri“ decantetur, quamvis potius ars vera, quam usus in cantu deberet servari, licet dicatur communiter

Cum fueris Romæ, Romano vivito more;
Cum fueris alibi, vivito sicut ibi,

Et iterum: Artem discamus, quamvis usum teneamus.

Sequuntur notæ IV cum versibus subscriptis (p. 155—163).

[155] *Primus* ut iste sonus tibi versus erit resonandus,
En dulcedo tonum tibi concinit ista *secundum*,
Tertius hinc versum sic quemvis tollit in altum,
Inde toni versum sic *quarti* volve deorsum,
Quintus et hinc versum vult quemvis tollere sursum.
Dulcior est sonus *sexti*, quem dat tibi versus.
Septimi versum præ cunctis tollito sursum.
Talibus octavum que neumis concine versum.
Talis erit *primi* modus, hæc est neuma *secundi*,
Tertius hoc resilit, hoc *quartus* carmine rexit.
Hic modulus *quinti*, talis modulatio *sexti*,
Septimus his modulis, *octavus* fungitur istis.

*

als den brauch, wenns auch gemeinhin heißt, bist du zu Rom, so lebe nach römischer sitte, wenn du dann anderswo bist, lebe wie's da ist der brauch. Und wiederum: lernen muß man die kunst, ob auch der brauch ist zu ehren.

Folgt die abtheilung IV der noten mit den versen: s. 155—163.

„Singe den ersten vers, wie dieses versmaas dir vorschreibt; sieh' die ergözlichkeit an, die des zweiten gesang dir bereitet, folgt drauf der dritte vers, den jedermann hebet zur höhe, aber des vierten verses getön' das senkt sich zur tiefe. [560] Wieder folget der fünft', der den ton will heben zur höhe, lieblicher ist des sechsten gestalt, wie der vers sie dir zeiget. Doch beim siebenten ton streck sonderlich dich in die höhe. Das ist die weisung, die lehrt nach der regel singen den achten.

Das ist des ersten gestalt und das die weisung des zweiten, [565] da springt der dritte heraus und hier ist könig der vierte, das ist des fünften lauf und das die bewegung des sechsten, das ist des siebenten art, so lauten des achten gesetze.“

5. Introitus.

[163] Quos dant introitus, post hæc addiscito versus,
Ut plus cunctorum pateat tibi forma tonorum.
Incipitur versus [1] per Fa Sol La tibi *primus,*
Ut Re Fa versus per C Fa Ut itque *secundus,*
Ut Re Fa versus per G præbet tibi *ternus,*
Et Sol Sol versus La La La dat tibi *quartus,*
Ut Mi Sol versus Bmollis dat tibi *quintus,*
Bmollis versus Ut Re Re dat [164] tibi *sextus,*
Præfert *septimus* Fa Mi, Fa Sol tibi versus.
Ut Re Ut *octavus* Ut Fa Fa fert tibi versus.
Gloria patri jungis, cui triplat amen tibi primus,
Duplat amen quintus, octavus erit sibi junctus,
Sed per Amen reliqui tibi simplat Gloria patri.
Quæ rubet, *primum*, *quintum* fert, addito *sextum.*
Versum *septenum* duo c dant atque *secundum,*
Ternus et *octavus* G Sol Re Ut est sociatus,
Sed solus *quartus* A La Mi Re fit associatus.

*

5. Introitus. [2] „Lærne darauf die verse, die die introitus bieten, daß du mehr und mehr wirst in den tönen bewandert. [570] Es beginnt der erste vers [3] mit Fa Sol La (5, 6, 7), zweite in C mit Ut Re Fa (1, 2, 4), dritte in G mit Ut Re Fa (1, 2, 4), vierte mit La Sol Sol La La La (6, 5, 5, 6, 6, 6), fünfte mit Ut Mi Sol (1, 3, 5), [575] sechste im Bmoll mit Ut Re Re (1, 2, 2), der siebente mit Fa Mi Fa Sol (4, 3, 4, 5), der achte mit Ut Re Ut Ut Fa Fa [4] (1, 2, 1, 1, 4, 4). Nun reibst das Gloria du an, von dem die erste tonart hat ein dreifaches Amen, die fünfte ein doppeltes, wie auch die achte, (580) bei allen übrigen ist das Amen nur einfach. Die rothe note [5] beginnt den ersten, fünften und sechsten, den zweiten und siebenten geben zwei c, der dritte und achte haben zum anfang G, allein das vierte hat a. [585] Das siehst im einzelnen

*

1 Cf. not. V. 2 Janssen-Smeddinck s. 127 f. 3 Vgl. durchaus notenabtheilung V. 4 Siehe die zusammenstellung der acht verse am schluße der notenabtheilung V. 5 F ist gemeint, auf der rothen linie. (s. Forkel allg. gesch. der musik II, 276. 278.) Diese war schon von Guido eingeführt worden. Forkel l. c. 260. 262. 278.

Hæc et in exemplis subscriptis singula cernis.
Introitusque tonis octo prius associabis.
Primus [1] Gaudete [1] dat, Lex Dominique [2], Rorate [3],
Datque *sequens* Salve [4], *terno* Benedicite [5] junge,
„Eduxit Dominus" [6] tonus hinc sociat tibi *quartus*,
„Ecce Deus" [7] *quinto* [165] „Domine in tua" [8] consociabo,
Sextus dat „Justi" [9], *septenus* dat „Populus Si" [10],
Fert „Invocavit" [11] *octavus* et „Ad te levari" [12],
Est hic insertus alius varius quoque cantus,
Et sic addisce totius carmina missæ.

M solum, tria C, simul X tria præteriere
Post Christum natum, binum si junxeris annum,
Cum flores istos contexuit *Hugo sacerdos*
Reutlingens, noris, si nomen scire loci vis,
Contio Suevorum quo colligitur variorum.
Post annos denos hinc plurima consociavit
In variis spatiis hujus librique locavit

*

du an unten beschriebenen exempeln, da wirst du den Introitus den acht tonarten verbinden. Die erste [2] gibt Gaudete [1], Lex domini [2], Rorate [3]; die zweite Salve [4]; die dritte Benedicite [5]; die vierte Eduxit Dominus [6]; [590] die fünfte Ecce Deus [7]; Domine in tua [8]; die sechste Justi [9]; die siebente Populus Sion [10]; die achte Invocavit [11] und Ad te levari [12]. Anderer gesang ist auch darunter gemischt, und so lerne dann der ganzen messe gesänge.

[595] „Tausend, drei hundert dazu, drei zehner auch sind vergangen, seit des herren geburt, thu auch zwei jahre dazu noch, seit die „blumen" gedichtet der priester Hugo von Reutling. Das ist, wenn dichs verlangt, den namen des orts zu erfahren, wißen darf man ihn schon, ein besuchter marktplatz für Schwaben. [600] Doch zehn jahre darauf that er dazu noch gar vieles und bracht es unter an vielen verschiedenen stellen des buches, das nun zählet sechshundert verse, dreißig und fünfe, derer

*

1 Cf. not. V. 2 Siehe notenabtheilung V.

Qui nunc sexcont V tria X versus retinebit,
Ex quis diversos variis neumis adhibebit.

In ista parte ad pleniorem cognitionem tonorum subjungit inceptiones versuum, qui associantur introitibus, cum tota forma et cum suis Gloria patri, et [166] patere poterit, quod Evovæ introituum, qui eodem modo sicut responsoria et antiphonæ per octo tonos decantantur, eisdem clavibus adaptantur, quibus et Evovæ antiphonarum, solo versu introituum sexti toni excepto, cujus Evovæ in F Fa Ut incipit, ut infra patebit.

Hic nota, quod quandocunque introitus secundi toni in A La Mi Re finitur, tunc Evovæ versus incipit in C Sol Fa Ut et ipse versus in G Sol Re Ut, ut patet in introitu „Cibavit eos". Item si aliqui alii introitus sursum in acutis finiuntur clavibus sive affinalibus, Evovæ versuum similiter sursum incipiuntur. Subjungit etiam autor in litera, quod versus introituum primi toni triplicat in fine Gloriæ patri secundum varias inceptiones introituum. Quintus vero et octavus tonus in Gloria patri introituum duplicant Evovæ, etiam secundum varias inceptiones suas, ut infra plenius patebit per cantus demonstrationem.

*

wird er verschiedene dazu noch mit noten versehen." Zum beßerem verständnis der töne fügt der dichter in diesem theile noch an die anfangstöne der verse für den Introitus nach ihrer ganzen art und mit ihrem Gloria patri, und es kann deutlich sein, daß die Evovæ der introitus, die ganz wie die responsorien und antiphonen nach den acht tonarten gesungen werden, ganz auf die gleichen töne paßen, wie die Evovæ der antiphonen, mit einziger ausnahme des introitus des sechsten tones, dessen Evovæ in F anfängt. Hiebei merke: wenn des zweiten tones introitus in a schließt, dann fängt das Evovæ des verses in C an und der vers selber in G, wie dieß zeigt der introitus Cibavit in der zweiten tonart C. Item: wenn einige andere introitus nach oben im zweiten alphabete schließen, bei den acutæ oder affinales, so steigen die Evoven im anfange gleichfalls aufwärts. Im texte steht noch weiter, daß der vers zum introitus der ersten tonart je nach dem verschiedenen anfange des introitus auch ein dreifaches Amen am ende des Gloria patri hat. Der fünfte und achte haben ein doppeltes Evovæ, auch der zweite nach der verschiedenheit des anfangs. 586 ff. Zuerst, sagt der

Introitusque. Dicit autor, quod primo introitus octo tonorum per ordinem sunt sciendi. Ubi nota, quod primo tono tres introitus in subscriptis versibus sunt associati propter triplex Evovæ in Gloria patri ipsorum. Quinto vero et octavo tono duo introitus sunt adjuncti propter duplex Evovæ. Reliquis vero tonis unus introitus propter unicum Evovæ assignatur, ut infra patebit.

Non solum tria. Hic autor paulisper digreditur a materia hujus libri describendo tempus et locum, in quibus iste liber descriptus est. Et dicit, ab incarnatione Domini effluxerunt mille anni tricenti triginta duo, quando iste liber fuerat conscriptus per versus quadringentos præter triginta. Deinde post annos decem autor hujus libri [167] considerans se plura necessaria abmisisse, superaddidit ad diversa loca hujus libri CCLXV [1] versus. Subjungit etiam in litera nomen suum et officium. Et deinde subjungit, quod liber iste continet sexcentos triginta quinque versus, quorum versuum aliqui neumis sunt associati in diversis locis hujus libri, sicut patet sufficienter.

Notæ V.

6. Metrum.

[183] Quos docet autorum pueros schola post variorum,

*

dichter, muß man den introitus der acht tonarten der reihe nach wissen. Hier merke: der erste ton hat in den folgenden versen drei introitus, wegen des dreifachen Evovæ in ihrem Gloria; aus demselben grunde hat der fünfte und achte zwei, und die übrigen haben nur einen. 595 macht eine kleine abschweifung und beschreibt zeit und ort der abfassung des buches. Da heißt es denn: seit der menschwerdung unsres herrn sind 1332 jahre verfloßen, da dieses buch ist in 400 verse weniger 30 gestellt worden. Zehn jahre hernach aber hat der dichter, in betracht, daß er manches nöthige weggelaßen, noch an verschiedenen stellen des buchs zu den 370 noch 265 gefügt, so daß es jetzt 635 sind. Zugleich ist im texte namen und stand des dichters angegeben. Hieher gehört die fünfte abtheilung der noten.

6. Metrum. „Lerne darauf, was die knaben die schule verschie-

*

1 Ein X im originale muß weg.

Versus scandire per neumas disceque scire,
Musica nam cantum sociat metrum quoque rhythmum [1].

Postquam autor sufficienter determinavit de tribus alphabetis per claves et voces in sinistra manu situatis et de monochordo, et deinde de modis, quibus cantus contexitur, et postmodum de octo tonis cum pluribus aliis quæ circa easdem materias incidunt, nunc circa finem libri, cum musica non solum respiciat cantum varium, sed etiam rhythmum debite conjunctum, ne una pars rhythmi in numero syllabarum excedat alteram partem, immo etiam metrum diversum et præcipue hexametrum et pentametrum: Idcirco nunc subinfert, qualiter versus eorun-

*

dener meister lehrt, daß du auch könnest nach noten die verse studiren, sintemal musica fügt zum gesang auch rhythmus und versmaas" [2]. Nachdem das werk hat sattsam gehandelt von den drei alphabeten nach schlüsseln und tönen der linken hand, vom saitenspiele, von den intervallen und darauf von den acht tonarten nebst manchem, was sich daran hängt, kommt nun noch eines zum ende. Da die musik nicht allein den verschiedenen gesang lehrt, sondern auch rythmus und tact, (der dazu gehört, daß nicht ein tacttheil bei der sylbenzahl größer ausfalle, als der andere theil,) ja selbst das verschiedene versmaas und hauptsächlich hexameter und pentameter: darum denn ist jetzt angefügt, wie

*

1 Geschrieben rigmum. 2 Dieser theil ist ganz kurz weggekommen, aber man bedenke, daß zu Hugo's zeiten noch fast allgemein die musica plana des Gregorianischen gesanges galt und der Mensuralegesang erst in Franco aus Köln seine begründung, seine entwicklung aber durch Johannes de Muris fand. Den Franco aber setzt Forkel II, 391 in die zweite hälfte des eilften jahrhunderts, also etwa gleichzeitig mit Guido von Arezzo. Kiesewetter, geschichte der europäisch-abenländischen oder unserer heutigen musik. Leipzig 1834, s. 30, 102 dagegen erst um 1230, also ein jahrhundert vor Hugo. Die weitern mensuralgesangschriftsteller aber werden, Walther Odington um 1240, Marchellus von Padua um 1310—1320 gesetzt, während Joh. de Muris mit unserem Hugo gleichzeitig schrieb. Forkel II. 426. Kiesewetter 102. Daß die harmonielehre im buche noch gar nicht berücksichtigt ist, während sie schon von Hucbald von St. Amand in Flandern um 930 im auszug gebracht und wieder namentlich durch Johann de Muris weiter ausgebildet ward, darf nicht wunder nehmen. Denn diese gehört jedenfalls nicht in einen populären leitfaden für angehende junge musikanten, so wenig als heut zu tage der generalbaß.

dem metrorum debeant per pueros, quibus leguntur varii autores, scandiri et ornate in scholis legi et a doctoribus recitari. Textus planus est et sententia similiter.

Notæ VI cum versibus subscriptis.

Versibus hexametris hanc neumam consociabis,
Indita pentametris neuma sit ista tuis.
His quatuor verbis virtutem collige legis,
Permittit, impunit, imperat atque vetat.

Sit tibi laus et honor et gloria, Christe redemtor,
Quod tua per [184] librum me gratia duxerat istum,
Irrorans dictis cunctis hic ordine scriptis,
Quo maduit vellus Gideonis roreque tellus.
Ignoscant cuncti, si quid minus utile scripsi,
Qui cunctis placeat, quia non puto, quod modo vivat.
Nam fuit, est et erit, quod nequam pungere quærit
Viperea lingua, quæ laude forent bene digna,
Sicut Adam primi monstrant pueri tibi bini,
Quando Cain mactat hinc Abel, quem bōo [1] tractat,

*

die verse dieser versmaaße von den knaben, die verschiedene autoren lesen, sollen skandiret und mit art in den schulen gelesen und von den lehrern recitirt und vorgesagt werden. Folgen die noten VI mit ihren versen.

[607] „Für den hexameter ist, was du siehst, die sicherste weisung, doch der pentameter hat andere art und gestalt. Vier sinds der worte, die uns anzeigen die macht des gesetzes. [608] Denn es erlaubt und bestraft, und es gebeut und verbeut.

Lob und preis sei dir, herr Jesu Christe, du heiland, [610] daß deine gnad mich hat durch dieses buch hin geleitet, hast mich bethaut mit der red', wie sie der reih nach vollbracht ist, wie des Gideons vließ ward feucht und bethauet das erdreich. Mögen alle verzeihn, hätt' ich gesagt, was nichts tauget, denn der allen gefalle, der lebt nicht unter der sonne. [615] Denn so ists und so bleibts, daß mit viperzunge der taugnichts suchet zu stechen, was doch des lobes wäre wohl würdig.

*

1 Das im texte befindliche bōo abbreviatur, vielleicht für boum more.

Tradit et in mortem Samsonem Dalila fortem,
Cum sua secreta fecisset ei manifesta;
Sicque Saul Davidem cupiebat perdere regem,
Pro quo per fundam studuit prostrare Goliam,
Ac ab eo satanam cythara depellere nequam.
Sic turbat Judam turpissimus Nichanor dux
Et Mardocheum justum nequissimus Amon
Hinc turpis Jesabel propter bona pungit Heliam [1]
Sicut Sennacherib justum sanctumque Tobiam,
Rexque Joas intra templum justum Zachariam,
Serrat et hinc sanctum Manasses rex Jesaiam,
Carcerat et sanctum Sedechias rex Jeremiam,
Et jaculat Nechao justum rectumque Josiam,
Quem flet adhuc ætas quævis, mage sed Jeremias,
Codex trenorum [2] sicut dat nosse suorum.
Hosteque nos simili summi patris eripe fili,
Quæsoque virgo pia nos salva sancta Maria!

Zeigen das doch dir deutlich Adams söhne, die beiden, wenn da Kain den Abel erschlägt, als wär' er ein stück vieh [3]. Bringt doch zum tode das weib Dalilah Samson den starken, sie, die verrätherin, die seine geheimnis erlauschet. [620] Also hat Saul auch gewünscht, zu verderben David, den könig, daß er versucht, mit der schleuder Goliath zu erlegen, und mit der cyther umsonst von Saul den satan zu scheuchen. So bringt den Judas zu fall Nikanor, der schändlichste feldherr, [625] so fällt Mardochai, der gerecht', durch den bösewicht Haman. Isabel schlug auch, das scheusal, um gotteswillen Eliam, so that Sanherib gleich am gerechten und heilgen Tobias, und der könig Joas im tempel an Sacharias, und den heiligen Jesaias läßt Manasse zersägen, [630] und Zedekia wirft in's gefängniss den Jeremias, Necho erschießt mit dem pfeile gleich also den frommen Josias, den jahrhundert' beweinen, am meisten doch Jeremias, — die Klaglieder sind zeugen dafür, die er hat geschrieben! — Hilf mir vor ähnlichem feind, du sohn des vaters im himmel, und du heilige jungfrau, ich bitt, errett' uns Maria!“ [635] Zum schluße bezeugt

1 Im originale steht das sinnlose Helenam, auch im drucke 7173. 2 So im texte statt threnorum.

In hac ultima parte autor hujus tractatus refert Deo gratiarum actiones pro eo, quod intellectum suum aridum a gratia et sapientia rore cœlesti perfudit, ut opus istud perficeret ad utilitatem magis simplicium et compleret. Tangit autem in litera autor quandam historiam veteris Testamenti, ad cujus intellectum nota, quod scribitur in libro judicum cap. VI, quod eo tempore, quando filii Israël peccaverunt coram Domino, ut Madianitæ i. e. populus de terra Madian insurgerent contra eos, volentes terram ipsorum devastare, quidam de filiis Israël nomine Gideon purgavit triticum suum in suo torculari, ut cum ceteris assumto tritico fugaret hostes. Cumque idem Gideon cum ceteris suis filiis Israël invocavit humilibus precibus Dominum, ut misericorditer defenderet eos ab hostibus, apparuit eidem Gideoni angelus Domini dicens, „Dominus tecum, virorum fortissime. Vade, in fortitudine tua liberabis filios Israël de manu Madian.“ Petivit itaque Gideon signum ab angelo de hoc facto dicens: Domine, si salvum facis per manum meam Israël, sicut locutus es, ponam hoc vellus lanæ in area seu in arida terra et si ros in solo vellere fuerit et in omni terra siccitas, sciam, quod per manum meam, sicut locutus es, liberabis Israhel. Factumque est ita et de nocte consurgens expresso vellere concham implevit, dixitque rursus ad Dominum: ne irascatur furor tuus contra me, si adhuc semel tentavero, signum quærens in vellere. Oro Domine, ut solum vellus [186] sit siccum et omnis terra madens.

*

der dichter seinen dank gegen Gott dafür, daß er seinen trockenen sinn nach gnade und weisheit mit dem thau vom himmel befeuchtet, damit er sein werk zu nutzen der einfältigen habe ausführen können und vollenden. Dabei berührt er im texte eine geschichte, die geschrieben steht im buche der richter im sechsten.

Anmerkung des herausgebers. Die breite der weitern ausführung unseres treuherzigen und redseligen commentators wolle man uns zum schluße erlaßen. Werden doch statt derselben in unserer, mit der bibel bekannteren zeit die anführungen der betreffenden schriftstellen genügen! 1 Mos. 4. Richter 16. 1 Samuelis 17. 2 Makkab. 14. Esther 3.; 1 Könige 19. Tobias 1. 2 Chronik. 24. Jeremias 37; 2 König. 21.

Fecitque Dominus nocte illa, ut postulaverat Gideon et fuit siccitas in solo vellere et ros cœli in omni terra. Vult ergo autor sic dicere: Sicut Deus rore cœli implevit primum vellus Gideonis et deinde terram siccam, quod eodem modo intellectum suum siccum et aridum perfuderit rore cœlesti ad hoc opus perficiendum pro junioribus clericulis musicam discere volentibus, quorum intellectus per scientiam hujus libri, si fuerint in eo studiosi, a rore cœlesti perfundentur.

Ignoscant. Hic supplicat autor omnibus hunc librum audientibus, ut grata habeant singula in eo conscripta et sibi ignoscant, si qua minus bene posuit. Sed quia scribit Salomon ecclesiastes primo capitulo „perversi difficile corriguntur et stultorum infinitus est numerus“, ideo subjungit autor in litera, quod vix aliquis poterit facere aliqua bona ad laudem Dei vel etiam hominum, nisi etiam ab aliquibus nequam et perversis detrahatur sibi. Ideo etiam submittit se detractioni perversorum, annectens undecim historias veteris Testamenti, in quibus evidenter demonstatur, quod pluribus evenerunt mala propter eorum bona opera.

Sicut Adam. Legitur Geneseos capitulo IV: Factum est autem post multos dies, ut Cain offerret de fructibus terræ munera Domino, Abel quoque obtulit de primogenitis gregis sui et adipibus eorum et respexit Dominus ad Abel et ad munera ejus. Ad Cain autem et ad munera ejus non respexit, quia vilem tulit oblationem. Iratusque est Cain vehementer dixitque ad Abel fratrem suum „egrediamur foras in agrum“, cumque essent in agro, consurrexit Cain adversus Abel [187] fratrem suum et interfecit eum. Sic adhuc multi nequam Christianos suos bona et laudabilia opera facientes, si non gladio, tamen lingua occidunt viperea et venenosa. Idem applica ad subscriptas historias.

Tradit et in mortem. Legitur in libro Judicum capitulo sedecimo, quod Dalila uxor Samsonis ducis et gigantis fortissimi continue instabat omni, qua poterat, precum instantia ipsi Samsoni, ut enarraret sibi, in quo esset sua fortitudo. Et ille amica relatione dixit ei, quod crinibus capitis sui, quod nunquam fuit rasum. Ipsa comperta vertice, cum una dierum dormivisset in gremio suo, vocavit tonsorem secrete jubens illum radere omnes crines Samsonis et cum hoc vocavit inimicos Samsonis, qui late-

bant in insidiis et Samsonem, cum evigilasset et crines perdidisset per rasuram capitis, cœcaverunt et sic multa mala illi intulerunt, qui tandem, cum ei crines denuo creevissent in capite, prædictam Dalilam meretricem cum mille aliis hostibus suis fracta columna unius domus interfecit et ipse similiter mortuus fuit. Applica ut supra.

Sicque Saul David. Legitur 1 reg. cap. 17, quod David ad petitionem Saul regis occidit per fundam Goliath gigantem. Legitur quoque 18 cap., quod spiritus malus vexabat Saul, David autem percutiebat cytharam et eo tempore spiritus malus recessit a Saul. Saul tamen non immemor bonorum David sæpius nitebatur interficere eum. Applica ut supra.

Sic turbat Judam. Legitur secundo Maccabæorum, quod Judas Maccabæus dux famosissimus et strenuissimus [188] multa bona et laudabilia fecit opera, pro quibus turpissimus et malignissimus Nicanor, dux regis Syriæ, quanto plus poterat, eum persequebatur, tandem autem obtento tropheo in proelio Judas caput Nicanoris abscidit et juxta Jerusalem suspendit in altum. Sicut legitur secundo Maccabæorum ultimo. Sicut adhuc multi, qui pro bonis reddunt mala, torquebuntur æternaliter.

Et Mardochaeum. Legitur in libro Hester capitulo tertio, quod maledictus Amon virum bonum et justum Mardochæum habere cœpit odio, unde etiam ob invidiam ipsius Mardochæi, qui fuit Judæus, obtinuit a rege Asvero, ut in centum viginti septem provinciis deberent occidi turpiter omnes Judæi. Hester autem regina hæc percipiens obtinuit cassationem literarum earundem et cum hoc obtinuit a rege, ut ipse Amon suspenderetur propter malitiam suam in patibulo, ut legitur Esther 15.

Hinc turpis Jesabel. Legitur III reg. 19, quod Isabel uxor regis Ahab detraxit Heliæ prophetæ propter sua bona opera. Unde volebat ipsum occidisse. Qui fugiens jacuit subter unam juniperum et petivit animæ suæ ut moreretur. Sed angelus Domini consolabatur eum. Turpis autem Isabel propter maleficia sua deinde projecta fuit de turri et canes lingebant sanguinem ejus. Sicut adhuc multi detractores per canes infernales detorquebuntur, nisi de sua detractione satis fecerint in hoc mundo.

Sicut Senacherib. Legitur Tobiæ capitulo primo, quod

Sennacherib persequebatur crudeliter justum et sanctum Tobiam volens eum occidere propter sepulturas et alia bona opera, qui Sennacherib deinde a propriis pueris suis est occisus, ut legitur ibidem. Quapropter si detractores præcogitarent futura pericula | a detractione et persecutione bonorum cessarent.

Rexque Joab. Legitur in II Chron. (Paralipom.) cap. 24. quod Joab rex Jerusalem Zachariam filium Jojadæ sacerdotis propter bona et salubria dicta et consilia sua cœpit eum odio habere et occidere inter templum et altare. Sed ob vindictam a propriis servis occisus fuit, ut ibidem subinfertur.

Serrat et hinc sanctum. Legitur 4 reg. 20, quod Manasses rex Jerusalem fecit peccare Israël et effudit sanguinem prophetarum multum nimis. Unde etiam (ut dicitur in historia scholastica) lignea serra jussit serrari Isayam prophetam, qui erat suus consanguineus et ob hoc in vindictam longo tempore in carcerem fuit missus et multo ferro alligatus, Deo hoc permittente. Applica ut supra.

Carcerat et sanctum. Legitur Jeremiæ 37. Præcepit ergo Sedechias, ut traderetur Jheremias in vestibulum carceris et triginta octo submiserunt funibus Jheremiam in lacum, ubi non fuit aqua, sed lutum. Descendit itaque Jeremias in cœnum, secundum, quod factum est ex eo, quod Sedechias non curabat bona facta et dicta Jeremiæ prophetæ, sed sibi detraxit et eum in carcerem posuit: in vindictam rex Babylonis ipsum captivavit et cæcavit.

Et jaculat. Legitur 4 reg. 21, quod Josias, rex Jerusalem, venit in occursum Nechao regis Aegypti et occisus fuit in proelio, et quia Josias fuit rex mitissimus et mansuetissimus, insuper religiosissimus et rectissimus (sicut etiam legitur in sequentia „Stirpe Maria etc., Patris Josiæ adimplevit te religiositas“), idcirco ob vindictam ipsius Nechao occisus fuit a rege Assyriorum. Subjungit deinde autor in litera, quod Josias rex lamentatus fuit ab universis et maxime a Jeremia propheta, qui librum Threnorum seu lamentationum (qui singulis annis in universa ecclesia catholica triduo ante pascha legitur ad matutinum) de ipso Josia historialiter compilavit. Et quia omnibus detractoribus in fine hujus libri per historias subjunctas male postremo accidit; idcirco autor ista subjungit, ut audientes ea detractio-

nibus bonorum factorum dictorum desistant. Petit deinde autor, ut Jesus Christus et piissima virgo Maria nos a consimilibus hostibus defendant. Amen.

Impressum Argentinæ per Johannem Prys
Anno MCCCCLXXXVIII.

Notæ VII.

ANMERKUNGEN

zu s. 92, note 1.

Jöcher, gelehrten-lexic. IV, 1115 sagt: „Theodulus oder Theodolus, ein Italiäner, lebte um das jahr 980, studirte in Italien und zu Athen in Griechenland, hörte zu Athen die heiden und christen mit einander disputieren, und trug sodann beiderseits gründe in einem werk in drey büchern zusammen, so den titel führt: Ecloga, qua comparantur miracula V. T. cum veterum poëtarum commentis, welches auch Tetrastichum in den Codd. MSS. genennt wird, und zu Leipzig 1492, wie auch 1504 zu Lion mit Catonis distichis gedruckt worden, nebst Bernardi Sylvestri commentariis in der kgl. biblioth. zu Paris im ms. liegt.“ Forcellini Lex.: „translate intercalaris versus est, qui inter aliquot versus, interponitur“, ut in Ecl. Virg. 8 illud: „Incipe Mænalios“ etc. Et „Ducite ab Urbe domum“ etc. Servius 16. 21. Alstedii Encyclopædia (Herborn 1630) lib. X. Poëticæ sectio IV, cap. V, XXIII. s. 555. „Ecloga simplex est, quæ unius generis carmine absolvitur, ut sunt eclogæ Virgilianæ. Mixta est, quæ variorum generum carmina adhibet: ut illa est, quam hic subjungemus. Versus intercalares (Græcis παρεμβεβλημένοι) sunt, qui subinde repetuntur: qualis est ille ecloga 8 apud Virgil.: „Incipe Mænalios mecum mea tibia versus“. Matthiæ Martini lexicon philologicum. Francof. 1655: „intercalaris, e, quod intercalatur, hoc est calando seu vocando, interponitur. Servius in ecl. 8. „dicitur versus intercalaris, qui frequenter post aliquantulos interponitur versus: sicut intercalares dies aut menses vocantur, qui interponuntur, ut ratio lunæ solisque conveniat.“ Die versus intercalares sind also schaltverse, im sinne des heutigen refrain, und ist die ganze von der scala erfundene etymologie eine spielerei der unkenntnis. J. Euting.

Zu s. 137:

Cantus curatus ist ohne zweifel blos ein nachläßiger ausdruck für cantus accuratus; cantus accuratus oder cantus metricus heißt nämlich der ambrosianische gesang von seiner bezeichnenden eigenthümlichkeit, indem er die quantität der sylben streng einhält, im unterschied vom gregorianischen gesang, als cantus planus (cantus choralis), der, ohne rücksicht auf rhythmus und quantität der sylben, sich in mehr gleichmäßig gehaltenen noten bewegt. Unter der angeführten stelle des magister Joannes vermuthe ich Joannis Cottonis tractatus de musica cap. XIX am schluße (bei Gerbert scr. eccl. de mus. s. II, 255 f.), wo es heißt: „Sunt et aliæ modulandi species quamplurimæ

egregiæ, quas omnes, ne tædium potius, quam doctrinam lectoribus ingeramus, enarrare non oportet. Cantus autem hujusmodi musici accuratos vocant, quod in eorum compositione cura adhibeatur. Hos etiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiantur, ut sunt Ambrosiani." J. Euting.

Zusatz des herausgebers.

Nach vollendung des manuscripts kam mir noch das für die geschichte der musik interessante werk zu: Die sängerschule St Gallens vom achten bis eilften jahrhundert. Ein beitrag zur gesanggeschichte des mittelalters von P. Anselm Schubiger. Einsiedeln und New-York 1858. Ambros geschichte der musik ist mir leider erst zu spät zugänglich geworden.

INHALTSÜBERSICHT.

DIE TAFELN.

ZWEITE ABTHEILUNG.

DIE NOTEN.

II.

Vorbemerkung.

Die eigenthümliche gestalt der originalnoten wird durch die unmittelbar folgenden zwei facsimile von s. 93 und 95 veranschaulicht.

Beim ablesen der noten im buche ist darauf zu achten, dass die schrift durchaus auf das system der fünf linien beschränkt bleiben soll (wie diess notendrucke noch vom ende des vorigen jahrhunderts z. b. im großen württembergischen kirchengesangbuche zeigen) und daß deßwegen der schlüßel, der meistens tenorschlüßel ist (somit das c auf der vierten, das f auf der zweiten linie hat) oft mitten in der linie verändert wird, meist in den altschlüßel (also mit c auf der dritten linie.) vergl. Janssen – Smeddinck s. 36. 37. 58. f. ein facsimile aus den Flores s. bei Ambros, gesch. der musik II, s. 170.

anmerkung zum facsimile s. 93.

das letzte zeichen auf der linie ist der custos, der den ersten ton (oder den schlüssel) der nächsten linie andeutet.

III.

De modis.

S. 93.

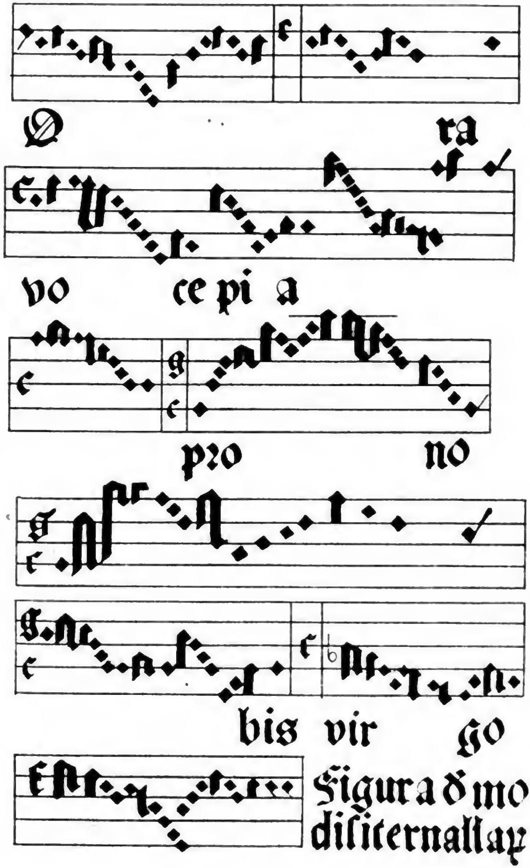


Figura internallaꝝ.

S. 95.



I. S. 57 – 68.

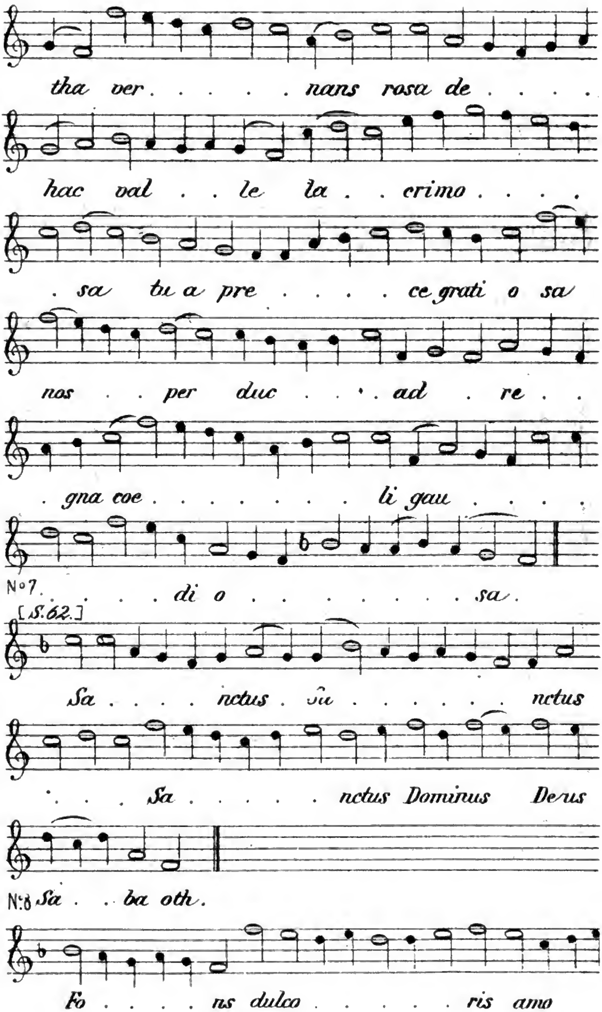
Die Alphabete des Originaldrucks.




tis Alle . . luja.
E u o u a e.
Se cu lo rum amen.
Al . . le . . . . lu ja.
Al . . . . . . le . . . .
No 3. . . . lu . . . . jah.
In di tu re . gi . na . . . . . pre
[s.59.]
ce vir . . go tu . . . . a . . . . . Ka
tha . . . .
. . . . ri .
. na ad ver sus . . . .


Si . nai duc . . nos ubi nul .
la est rui . na . Alle
No. 4. lujah.
[S. 60.]
Ag . . . . no . . . . . .
. . . . . . nos . Chris . . . .

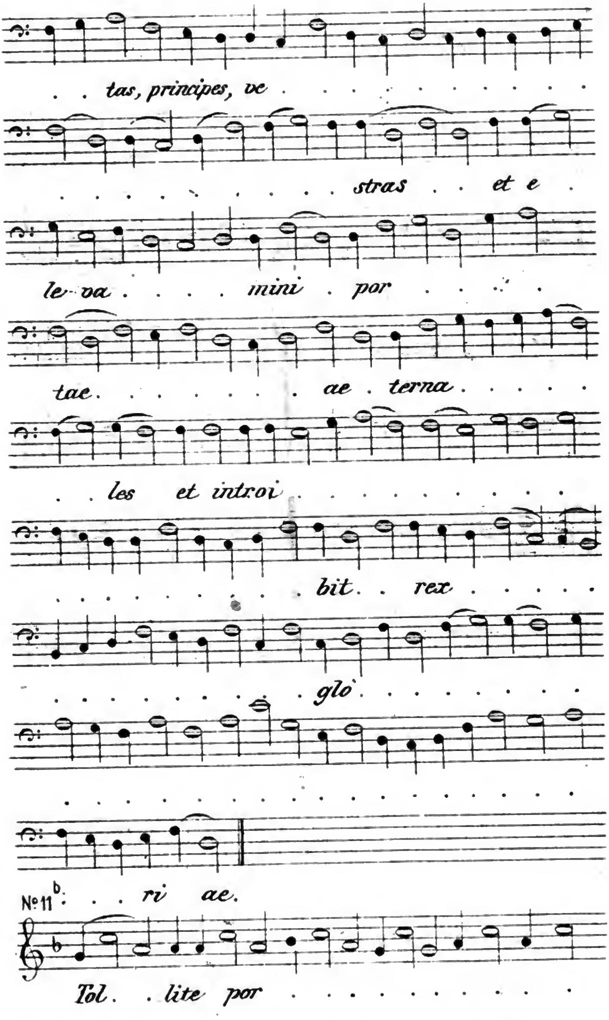

to
jun
gas pi a quaesu
mus Ag
N°5.
nes.
in 8a
Al le
N°6.
lu jah.
Spon sa De
[S.61.]
i spe ci o sa
Mar ga re


tha ver . . . . . nans rosa de . . . .
hac val . . le la . . crimo . . . .
. sa tu a pre . . . . . ce grati o sa
nos . . per duc . . . . ad . re . .
. gna coe . . . . li gau . . . .
No 7. . . . . di o . . . . sa .
[S.62.]
Sa . . . . nctus . Sa . . . . nctus
. . . . Sa . . . . . . nctus Dominus Deus
No 8 Sa . . ba oth .
Fo . . . . ns dulco . . . . . . ris amo


ris, Je . . su fi . . li virginis . . Pleni
sunt . . coeli et ter . . ra glo . . ri a tu
. . . . a Ho . . sian na in excel -
sis . . . . Benedi . . . . .
. . . ctus Mariae fi . . . . lius qui . .
[s. 63.]
. . . . venit in nomi ne Do . . . mini Fax a
moris pax placoris virtus al . . mi . . . nu ,
. . . minis Ho . . . . , .
Nº 9 . si an . . na in excelsis.
A gnus De . . . .


i qui tol . lis
pecca . . ta mun . di mi se re . . . . . .
re misere . . re misere . . . .
re no . . . . . . bis dona . . . nobis pa
[S. 64.]
cem dona . . . . nobis pa . . . . cem
No 10a
dona nobis pa . . . cem.
In so . . . le po . . . . . suit taberna
. . . . culum su . . . .
. . . . um et ip .
se . . tanquam sponsus proce . . . .


. . . . dens de thalamo . . . . . su
N°10 o . . . .
b. [S. 65.]
In so . . . . . le po . . . . . suit ta .
ber na cu . . lum su . . . .
. . . . um. . . . . . . et ipse tan
quam . . . spon . . . . . sus proce . . .
. . . dens de thalamo . . . . . . su o . .
o . . . .
N°11 a. . . . . o .
Tol . . lite por . . . .

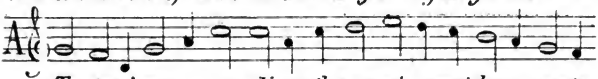

. . tas, principes, ve . . . .
. . . . stras . . et e .
le va . . . . mini . por . . . . .
tae . . . . ae . terna . . . . .
. . les et introi . . . .
. . . . bit . . rex . . . . .
. . . . glo . . . .
. . . .
No 11b. . . . ri ae.
Tol . . lite por . . . .


tas , principes, ve
stras et
ele . va . mi . ni por . tae
ae ter na
les et intro i
bit rex . S. 68.
glo
ri . ae.

II. S. 88 - 95.

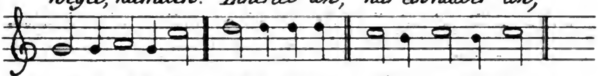
S. 88.*) **Die Intervalle (Modi.)**

Neun intervalle sinds, durch die sich der ganze gesang hindurch be-



Ter terni sunt. modi, quibus omnis cantilena conte-

weget, nämlich: Einerlei ton, nur ein halber ton,



xitur scilicet: Unisonus, Semi tonium,

ganzer, heißt anderthalb ton, große Terz, heißt bei uns jetzt Quart.



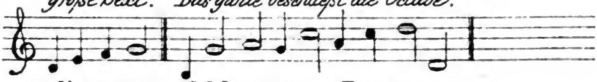
Tonus, Semiditonus, Ditonus, Diatessaron
(Sekunde) (kleine terz)

S. 89.
Ist die Quinte, kleine Sexte heißt sie heut zu tage. Der Sprung heißt



Diapente. Semitonium cum diapente. Tonus cum

große Sext. Das ganze beschließt die Octave.



diapente. Ad haec sonus Diapason.

*) Anm. vgl. Forkel II, 380. 381.


Wem es vergnügen macht, der wage den sprung, so ists vollbracht.
Si quem delectat, ejus hunc modum esse agnoscat.
sintemal auf so wenig tönen alle harmonie sich auf-
cum que tam paucis clau . sulis tota harmoni . a for-
er . baut, ists hochnöthig sie zu wissen und getreulich dem gedächt-
me . tur uti . lissimum est eas scire et memori .
niss einzuprägen, und zuvor sich keine ruh noch rast zu gönnen,
ae . commendare, nec prius ab hujus modi stu . di - o
S. 90.
als bis die töne und ihre intervalle ganz geläufig sind und so
quies . ce re, donec vocum intervallis agnitis harmoni .



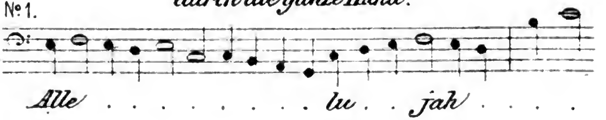
B. Exempel des Tritonus (dritten Tones, grofsen Quarte)





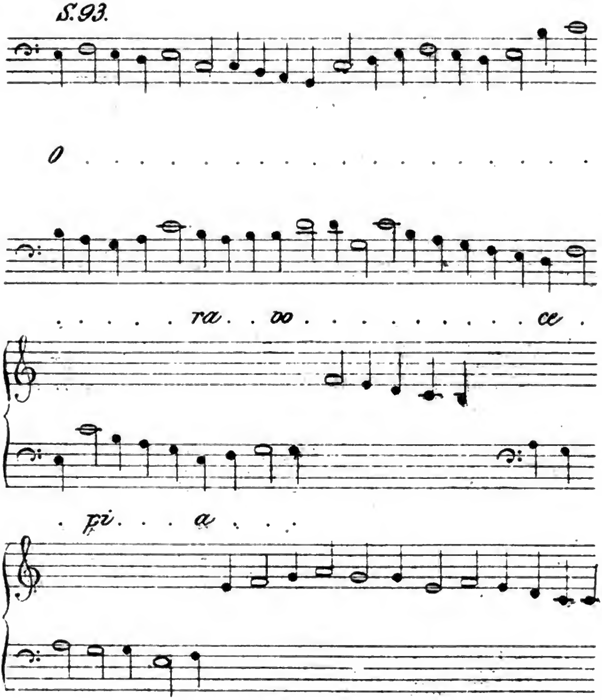
C. Singübungen
durch die ganze Hand.

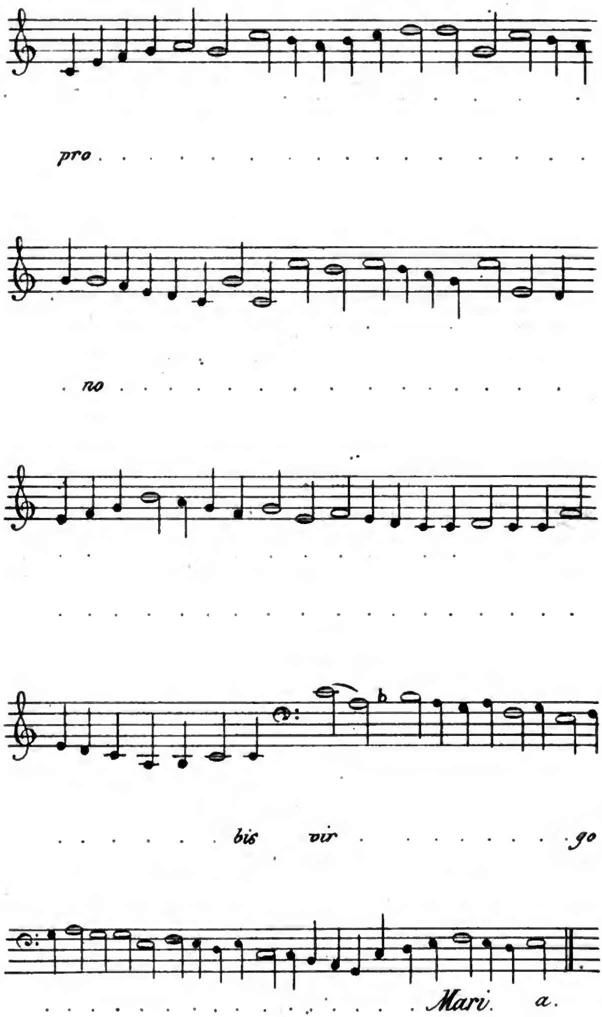
No 1.





Nº 2.




pro
no
bis vir go
Mari a.

III. Die Tonarten.

Erste Tonart.

D authenticum.



I. Euouae*) (SECULORUM AMEN) S. 118.

A. Principale. Eine Octave tiefer.

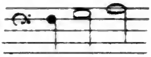



1. B. Differenzen.
E u o u a . . e. 2.Le . va Ierusalem . .
Cum au . . tem. muli e res . .
2.
E u o u a . . . . e. 3.Ductus est is . te puer.
O beatum pontificem. Postu . . lavi patrem.
3.
E u o u a e. 4Volo pater. Reges Tharsis.
E u o u a . e . 5.Lazarus . . Ve . . . nit lu .
4.
men tuum Domine ut vide . am . Dominus le . gifer.
E u o u a e. 6.Sal . ve re . . . . gi . .
5.
S. 120.
. . . . . na.
Exi cito in plateas. Aptis thesau . ris suis.

Intonatio psalmorum.

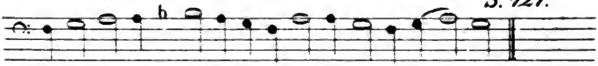
A. Minorum.

Formel

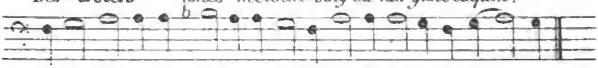


1. Secundum antiquos. Ut Re Mi

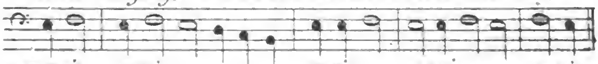
S. 121.



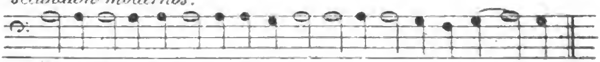
Primi toni melōdĭam psallas in dire . cto.
Des ersten tones melodie sing du nur ganz einfach.



Dixit Dominus Domino meo sede a dextris me . is.
Der Herr hat gesagt zu meinem Herren sitze zu meiner rech . ten.



2. meis meis . . . meis . meis meis.
secundum modernos.



3. Dixit Dominus Domino meo sede a dextris me . is.
secundum moderniores.



Dixit Dominus Domino meo sede a dextris me . is.

B. Majorum.

1.



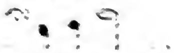
Magni . ficat a . nima mea Do . minum.



Zweite Tonart.
D plagale.



II. Intonatio psalmorum



A. Minorum.

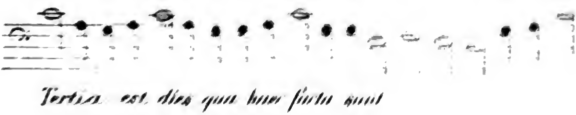


B. Majorum.

S. 185.



Dritte Tonart, E authent





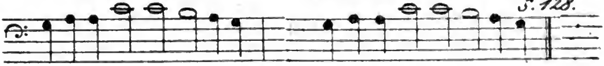
I. Euouae. A. Principale.



3.



S. 128.



II. Intonatio psalmorum.

Formel



A. Minorum. Ut Re Fa



Tertium suspende in me dio sed in fine praecipita

Steig hinauf beim dritten in der mitte doch zum schluße da steig' herab.

1.

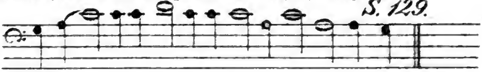


2.

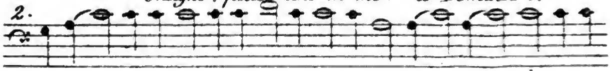


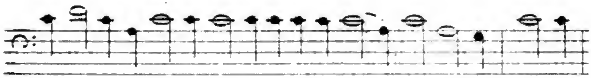
S. 129.

B. Majorum. 1.



2.





vit . . et fecit redemtionem ple . bis suae suae



suae . su . ae .

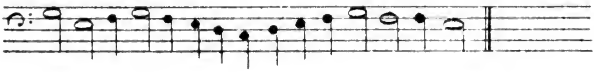
Vierte Tonart.

E plagale.

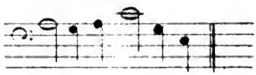
Neuma.



Quar. ta vi.gili a venit ad . e . . as



I. Euouae. A. Principale.



E u o u a e.

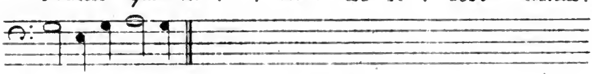
S. 130.



12. To . ta pul . chra es. Post . partum virgo.



Scientes quia ho . . ra . est Te . invo camus.



Nos scientes .

1. B. Differentia.



E u o u a e . 13. Secus decursus


S. 131.
aquarum Media vita Si . mon Barjo . nah.
Innue . bant. Rubum quem viderat.
2.
E u o u a . e. 14. Benedicta tu. Ante thorum.
Comedamus nosmet ip . . sos. Super te Ieru . salem.
3.
E u o u a . . e. 15. Tu . lit ergo Beth . lehem
S. 131.
. . Do . mine suscı . pe me. Levita Lauren . .
tius. Ne . reminiscaris.
4.
E u o u . a e 16. Factus sum. Fideli . a. Ad te
S. 132.
Do . mine. Ex . Aegypto. O mors. Si . on . Vade .
jam. In prole mater.

II. Intonatio psalmorum.

Formel

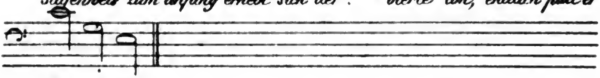


A. Minorum.

La La Sol



Quartus tonus in primo gradatim ascendit, sed tandem ab al-
Stufenweis zum anfang erhebt sich der . vierte ton, endlich fällt er



to cadit.
hoch herab.

1. S. 133.



Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis.

2.



Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis.

B. Majorum.

1/a.



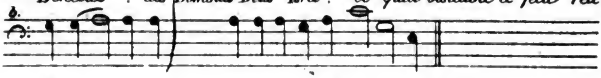
Magnifi . cat oder: Magni . ficat anima mea Dominum.

2/a. S. 134.



Benedic . tus Dominus Deus Isra . el quia visitavit et fecit red-

b.



Bene . dictus emtionem plebis suae.

Fünfte Tonart. F. authenticum.

Neuma. S. 135.



Quinque pru . . den . tes intraverunt ad nuptias.


I. Euouae A. principale.
E u o u a e.
17. Fons. or. torum. In conspectu . .
Exultabunt omnia ligna: In so . le . po-suit.
Ex . quo . o . mnia Ecce Do . mi . nus veniet.
Differentia.
E u o u a e . 18. Omnis vallis . .
S. 136.
Al . . . . me.
Nazareus . Bene . omni . . a omnes angeli.
II. Intonatio psalmorum . Formel
A Minorum.
Ut Mi Sol
Quinti toni medietas secundo similis sed in fine dissimilis.
1. Der . fünfte ton ist in der mitte ähnlich dem zweiten aber am Schlusse nicht. S. 137.
Di . xit Dominus Domino meo sede a dextris meis.



Seckste Tonart F. plagale.




na . coelo . . . rum. Quam . . pulch . . . . ra es . .
Nesciens mater oder Nesciens mater virgo.
Differentia
E u o u a e . . . 20 Benedict . us.
S. 140.
Benedix . it. Eructa . . vit Revela . vit Do . mino.
II. Intonatio psalmorum. Formel
A. Minorum.
Ut Re Mi
Sextus item ut primus imponitur, sed aliter depo . nitur.
1. Ganz . gleich wie der erste setzt der sechste an . , doch anders steigt er herab.
Dixit Dominus Domino me . o sede a dextris meis.
2.
Dixit Dominus Domino meo . sede a dextris meis.
3.
Dixit Dominus Domino meo . sede a dextris meis.
1. B. majorum.
Magni . ficat ani - ma . me . a . Dominum.



Siebente Tonart. G. authenticum.

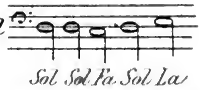



Descend . i . A . . nima me . . . a
2.
E u o u a e 23 Sci . mus quum Urbs . fortitu
dinis . Angelus ad pastores Hele . . na . .
Ex . . ort . um est . Scio quod Je . . sum. Lauda
Ieru . . . sa . lem.
3.
E u o u a e . 24 Stel . la ista . Misit Dominus .
S. 144.
Be . ne di . . cta . . Cla . . . ma . verunt.
25. Tu es qui ventu . rus . . . Non est hic al . i ud.
Ho . . . mo . Domine libera . Sit nomen Do . mini
Me susce . . . pit .



II Intonatio psalmorum

Formel



A. minorum.





Achte Tonart. G plagale.

Neuma
(Alles eine octave tiefer.)



I. Euouae A. principale.




Dum or . . tus fu . erit . Petrus . a . . . posto .
lus. Adscenden . . te Ihe . . su.
Clau . dus . quidam. Sci . tote quorum. Aper . tum est.
B.
Differentiae.
1.
. E u o u a . . e 27. Fili quid fecist =
S. 149.
. . i . Ma . . gi vi . den . . tes . Animae
im . . pio . rum. Pater A . braham. Ar . dens .
enim . Ju . cun . . . . da re .
2.
E u o u a . . e 28. Priusquam te forma . . rem. Hoc est
prae cep . tum. In aeter . . num. De profundis. Deo
nostro. Ite . et vos . . Sal . ve crux. Bene fun- .

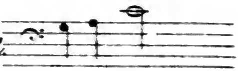


3. S. 150.

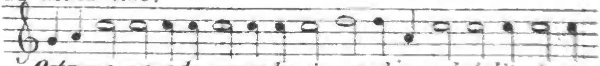


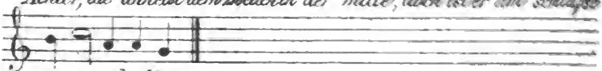


II. Intonatio Psalmorum. Formel:



A minorum.





1. S. 151.





2.





Differentia peregrina. Psalm 114.



Zusammenstellung der acht Neumen.



VI.


Sex . ta hora . . . . . se . dit super puteum.

VII. G.


Septem sunt . spiritus ante thronum De . i . . . . .

VIII.


Oct o sunt bea - titu di nes . . . .

Zusammenstellung der acht Euouae principales mit Dixit Dominus Psalm 110:

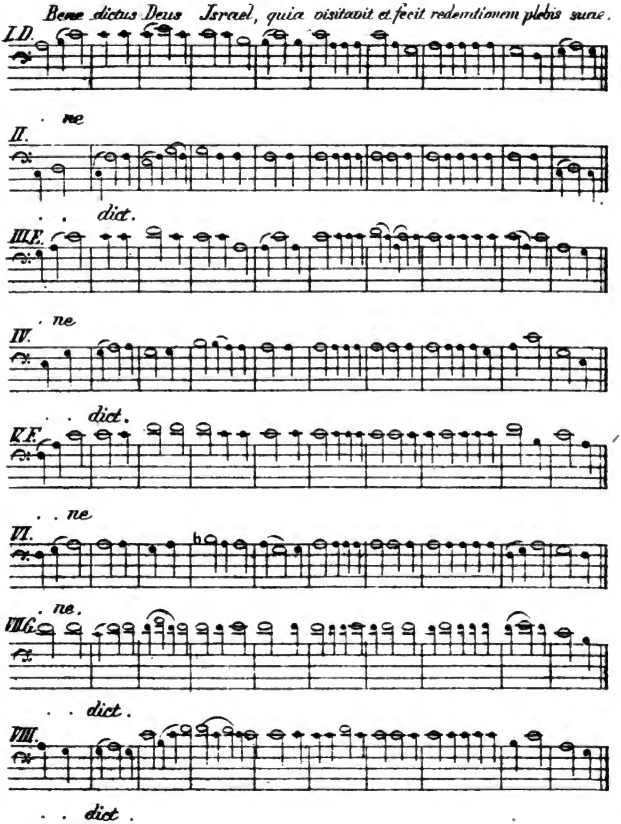


Zusammenstellung der acht Magnificat. Luc. 1,45.



Vgl. die abweichenden Formeln bei Janssen-Smeddink S. 155-160.

Zusammenstellung der acht Benedictus Luc. I, 68.



Spechtshart F.

Zusammenstellung der acht Magnificat. Luc. 1, 46.



Vgl. die abweichenden Formeln bei Janssen-Smeddink S. 155-160.

Zusammenstellung der acht Benedictus Luc. I, 68.



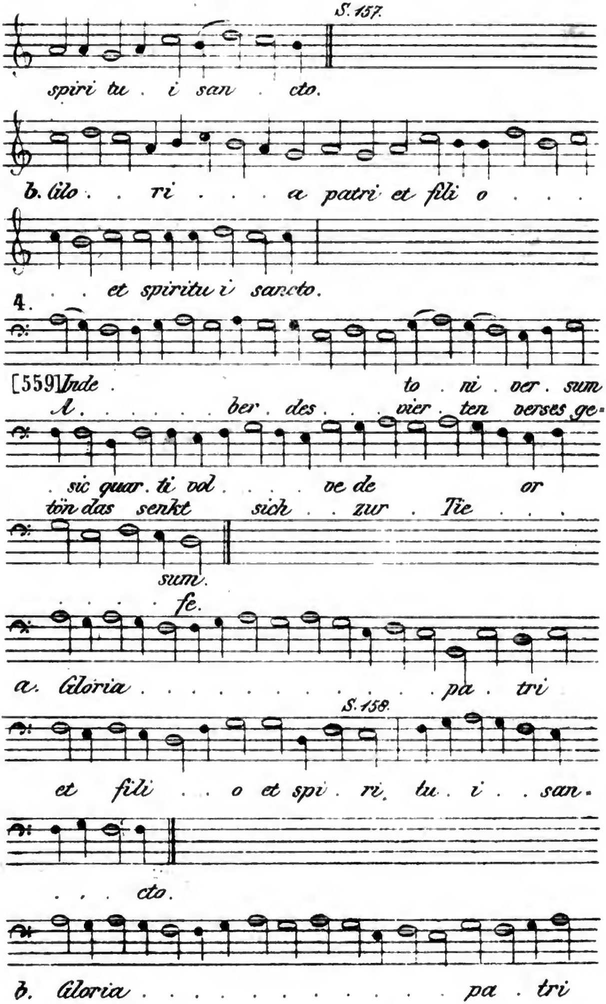
IV. Responsorien.

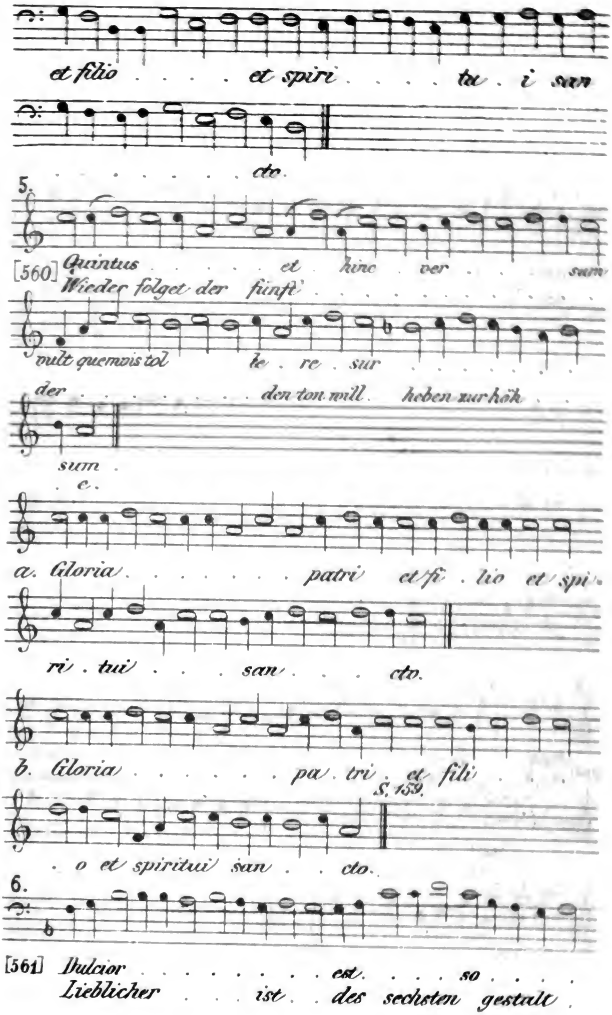
nach den 8 Tonarten (S. 155-162.)

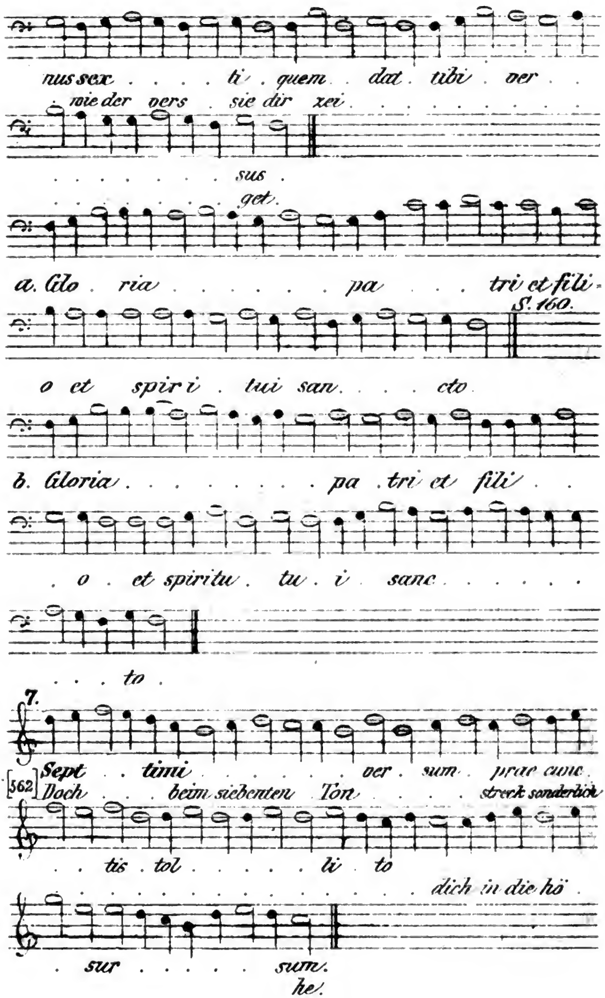


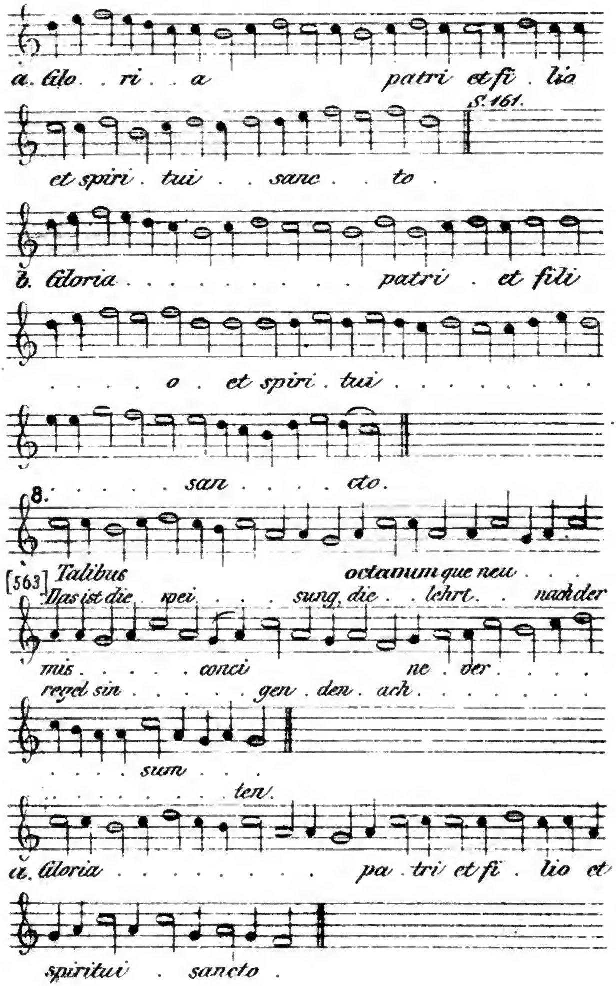
S. 156.


tibi con . cinit ista . . . . se . . . . .
. die des zweiten gesang. dir be=rei .. . .
cun . . dum.
. . . . . tet.
a. Glo . . ri . . a patri . et fi . lio . et spiri .
tu . i sanct . . . o.
b. Glo . . . . ria pa . tri . et filio et spi .
ritu i sanct . . . o.
3.
[558] Ter . ti . . . . us . hinc . ver . sum . sic .
Folgt drauf der dritte . vers . den je=
quemvois . tol . . . . lit in al=
derman hebet zur . . . . ho . . .
. . . . tum.
. . . . ho .
a. Glo . . ri . . . a . patri . et fi . lio et


S. 157.
spiri tu . i san . cto.
b. Glo . . ri . . . a patri et fili o . . . .
. . et spiritu i sancto.
4.
[559] Inde . to . ni . ver . sum
A . . . . . . ber . des . . . vier . ten verses ge-
. sic quar . ti vol . . . . ve de or
tön das senkt sich . . zur . Tie . . .
sum.
. . . . . . fe.
a. Gloria . . . . pa . tri
S. 158.
et fili . . . o et spi . ri . tu . i . . san-
. . . cto.
b. Gloria . . . . pa . tri


et filio . . . . et spiri . . . . tu . i san
. . . . cto.
5.
[560] Quintus . . . . . et hinc . ver . . . . . sum
Wieder folget der fünft . . . .
vult quemvis tol . . . le . re . sur
der . . . . den ton will heben zur höh . .
sum .
. e .
a. Gloria . . . . patri et fi . lio et spi-
ri . tui . . . san . . . . cto.
b. Gloria . . . . pa . tri . et fili . . . .
S. 159.
. o et spiritui san . . cto.
6.
[561] Dulcior . . . . est . . . . so . . . .
Lieblicher . . . ist . . des sechsten gestalt .


nus sex . . . . ti . quem . dat . tibi . ver . .
. wie der vers sie dir zei
. . . . sus .
get.
a. Glo . ria . . . . pa . . . tri et fili -
S. 160.
o et spir i . tui san . . . cto
b. Gloria . . . . pa . tri et fili . .
. o . et spiritu . tu . i . sanc . . . . . .
. . . to .
7.
Sept . timi . . . . . . ver . sum . prae cinc .
[562] Doch . . beim siebenten Ton . . . . streck sonderlich
. . tis . tol . . . . . li . to
dich in die hö .
. sur . . . . . . sum.
he.


a. Glo . ri . . a patri et fi . lio
S. 161.
et spiri . tui . . sanc . . to .
b. Gloria . . . . patri . et fili
. . . . . o . et spiri . tui . . . .
. . . . . . san . . . . cto.
8.
[563] Talibus octanum que neu . . .
Das ist die wei . . . sung, die . . lehrt. . nach der
mis . . . . . conci ne . der . . . .
regel sin . . . . . gen . den . ach . . . .
. . . . . sum . . .
. . . . ten.
a. Gloria . . . . pa . tri et fi . lio et
spiritui . sancto .


b. Gloria . . . . patri et fi . li . .
S. 162.
. . . . o et spi . ri tu . i . . . . . .
. . san . . . cto .

Zusammenstellung der vorbeschriebenen Neumen

in 4 Versen:



V. Euouae des Introitus.

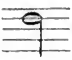
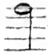
(S. 167–183)

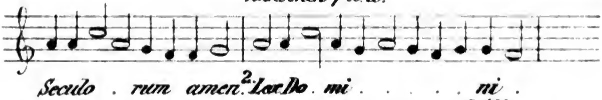
Erste Tonart.

A. Principale.





B. Differentia I, für Introitus die mit  oder mit  beginnen, um schnell zu  zusteigen, und dort länger zu verweilen, wenn auch mit Schwanken zwischen f u. a.







2. Differentia 2. für Introitus, die mit  beginnen und allmälig zur Quinte steigen.


Seculo . rum. Amen . . . . 3.Ro . ra . . te.
Susce . . pimus. Gau . dea . mus. In . clina . mus.
Psalmodulation.
Prima aetate plasmati sunt Adam . . et E . va . et . po -
S. 169.
. siti sunt in sede beata .
Gloria.
Gloria patri et filio et spiri . tui sancto .
sic . ut . erat in principio et nunc . et sem . per.
oder:
et . in . secula seculo rum amen: e u o u .
oder:
. a e. e u o u a e .
Graduale.
Grad . . us. Posuisti versus. De . si . de . rium .
Alle



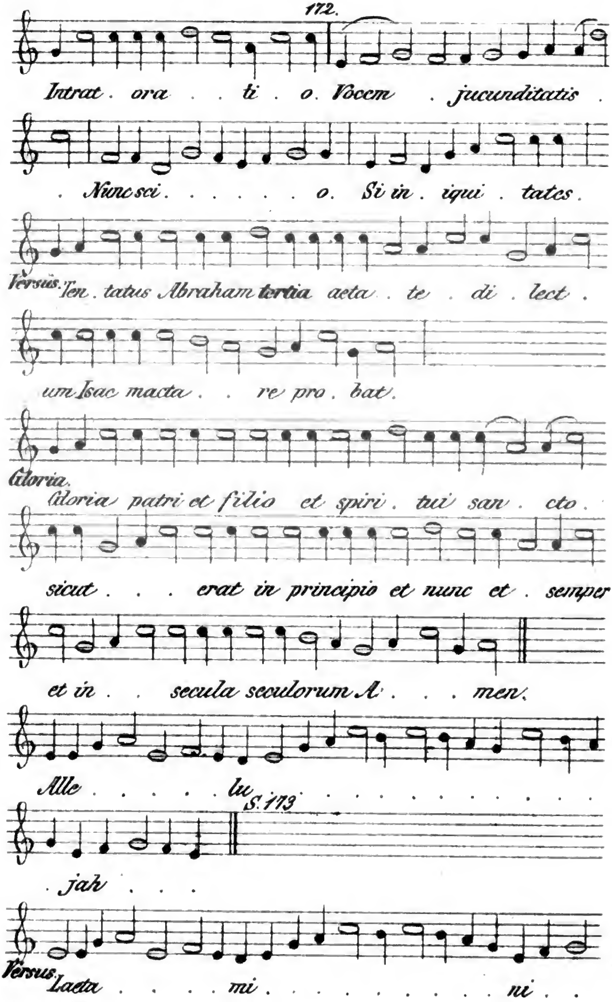
Zweite Tonart.





Dritte Tonart.




172.
Intrat . ora . . ti . o . Vocem . jucunditatis .
. Nunc sci . . . . . . o . Si in . iqui . tates .
Versus. Ten . tatus Abraham tertia aeta . te . di . lect .
um Isac macta . . re pro . bat.
Gloria.
Gloria patri et filio et spiri . tui san . cto .
sicut . . . erat in principio et nunc et . semper
et in . . secula seculorum A . . . . men.
Alle . . . . . lu S. 173 . . . .
. jah . . . .
Versus. Laeta . . . . . mi . . . . ni . .



Vierte Tonart







Graduale des vierten Tons ist selten; meist überschreiten die Gradualien der andern Töne ihren eigenthümlichen Lauf.




Differentia
sere - re mei.
Versus.
Quinta aetate praevaluit David in funda cum lapide
S. 176.
contra Goliam.
Gloria.
Gloria patri et filio et spiritui sancto si-
cut erat in principio nunc et semper et in secula





Sechste Tonart.




na tus est in terra.
Glo ri a patri et filio et spiri tui sancto
sicut erat in principio et nunc et semper et in se
cula se culorum A men
Graduale
Unam pe tii. Et requiram
Al leluia
jah. Domine in
vir tu te. Off. Domine in au
xi lium. De side ri um. In splen
doribus. Con. Qui me digna tus.

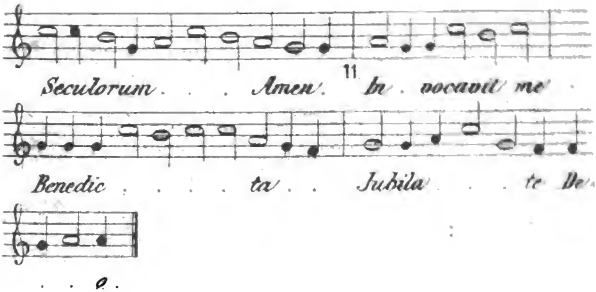
Siebente Tonart.





Achte Tonart.

Euouae principale.




Secu . lo . . rum A . . . . men. 12. Ad te le
S. 181.
va . vi . Lux fulge . . . . bit. Dominum
me . dium. Spon . sus Do . . . mi . . ni .
Do . . mine longe .
Versus.
Oc . tava aetate, quae ca . re . bit . fine, per.
pe . . tua fruentur . . . pace.
Gloria.
Glo ria . patri et filio . et spiri . tu . i
sancto sic . ut erat in principio et nunc
et semper et in secula seculo . . . rum
Amen. E u o . . . . u . a . . . e .


Graduale.
Qui . se . des . . Do . . . . mi
S. 182.
. ne . Qui . re . . . .
. . . . . gis. Alleluja . . . . jah.
Versus.
Deus . judex . ju . . . . stus
. est. Off. Iu . . . . . veni Da . . vid.
Off. Po . . . . suisti. Elege .
. . . . runt . . . . . responsum
Vi . . deo. Coe . los .
Si . . mile est regnum. Primum . quaerite
S. 183.
. regnum . . . Dei .

Zusammenstellung der acht Verse. (Vgl. Verse 570 ff.)





Spechtshart J.

VI. Metrum.

[607.] S. 184.

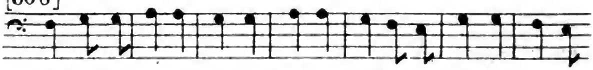


Versibus, hexametris hanc neumam consociabis, - a . bis
Für den Hexameter ist was du siehst die sicherste Weisung, Weisung,

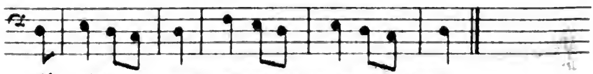


Indita pentametris neuma fit ista tu is.
Doch der Pentameter hat andere Art und Gestalt.

[608]



Bis quatuor verbis virtutem collige legis permit-
Acht sind der Worte die uns anzeigen die Macht des Gesezes: denn es



tit impu . nit imperat atque vetat.
erlaubt und bestraft, und es gebeut und verbeut.

Nota brevis ♪ *facit unum tempus, quatuor tempora pedem,*
giebt eine Zeit, vier Zeilen den Fuss („Tact")
sex pedes hexametrum vel pentametrum, ultima tamen
sechs Füsse den Hexameter und Pentameter, die letzte
potest esse brevis vel longa.
kann kurz sein oder lang.

[illegible]



VIII. Anhang.

Aus Gerbert, de cantu et musica sacra, Tonus II.

1. Kyrie [S.376.]



2. Offertorium S. 452




tris . . filium . . . .
O . Sal . va . . . tor . .
. ho . . . . mi . num . au . . .
. di . pre . . . ces supplicum!

3. *Agnus.* S. 456.


Alt.
Tenor.
Sum . . . me De . us . ,
Rex . coe . lo . . rum, ve . ra .
salu . . . . . s . fi . . . . . delium.
. . . . A . . . . . ve . pa-
. . . . nis, angelo . rum ve . ra . sa-



4. Benedictio. S. 515.



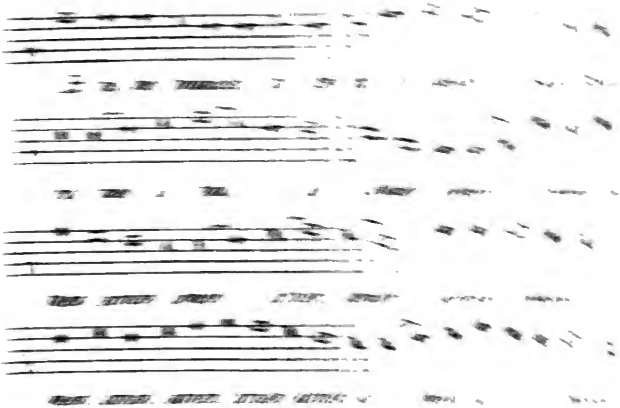

Domino



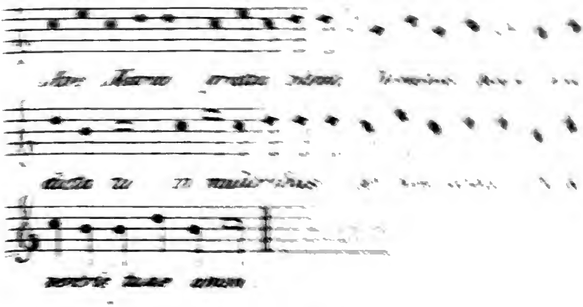
5. Pater noster.

Gerbert II. 516. 517.





7. Ave Maria.



7. Sequenzen de beata Virgine.

[Text von Notker.]

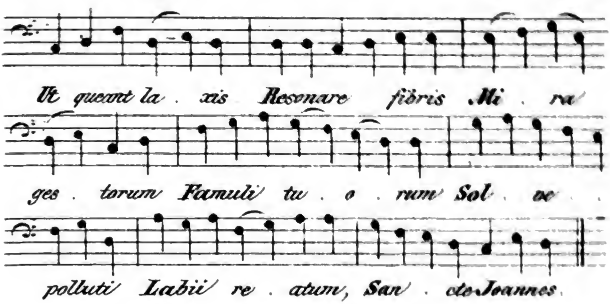
S. 416. (vgl. Forkel II. 207.)





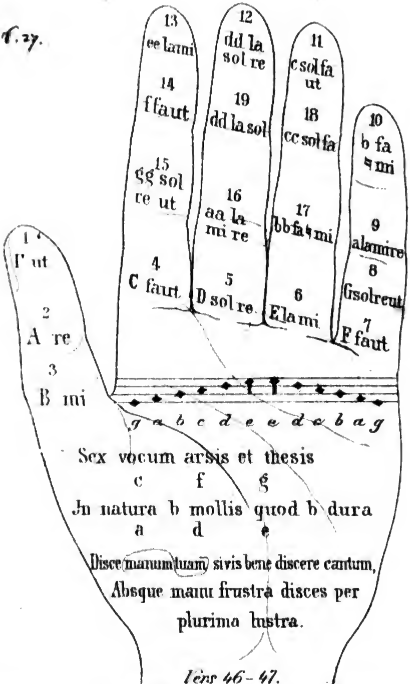
Anm. Je der erste Vers (mit ungerader Zahl) vom Tenor, der zweite (mit gerader Zahl) vom Alt zu singen.

8. Ut queant laxis nach Gerbert II. 45 (Kiesewetter, Guido S. 32.)



vgl. Riemann Studien zur Gesch. der Notenschrift 46.

p. 1. 27.

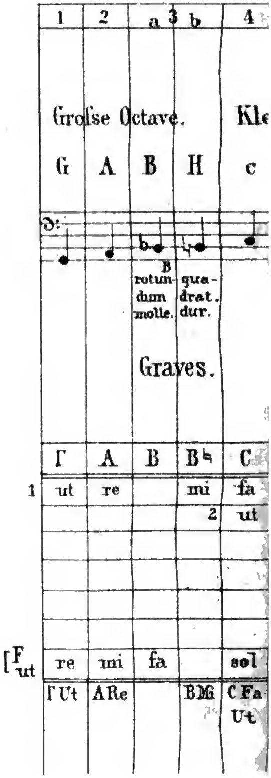


Vers 46-47.

p. p. 271.

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tuorum,
Solve polluti Labii reatum,
Sancte Joannes!

Paulus Diaconus.



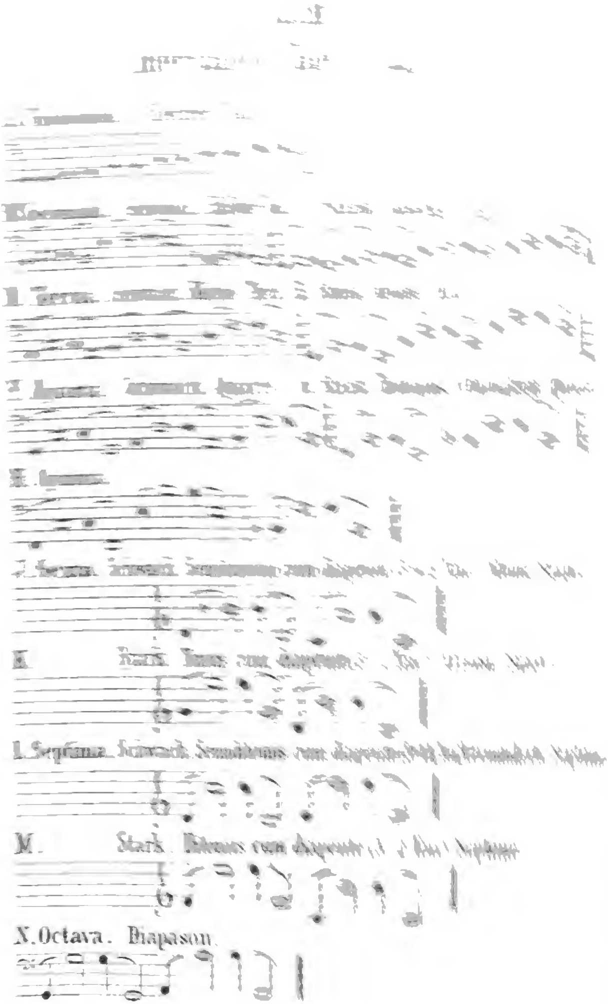
Taf. I.

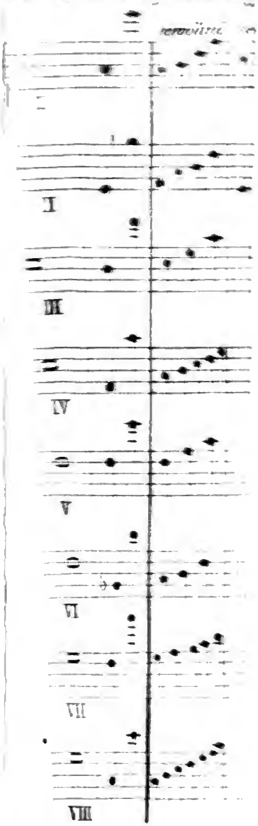
Guidonische Hand.

zu S. 26

rkel allgemeine Geschichte der Musik II. 283 - 286.

6	7	8	9	10 a	10 b	11	12	13	14	15	16	17 a	17 b	18	19	20
nser Noten - System.																
Oc	ta	.	.	.	ve.	Ein	-	gestrichene				Octave		Zweigestrichene Octave.		
e	f	g	a	b	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$
				molle.	durum.							molle.	durum.			
lte Bezeichnung des Schriftstellers.																
				Acutae.								Superacutae.				
nales				Af	fi	.	na	les.								
E	F	G	a	b	b♮	c	d	e	f	g	aa	bb	bb♮	cc	dd	ee
la																
mi	fa	sol	la													
3	ut	re	mi	fa		sol	la									
	4	ut	re		mi	fa	sol	la								
					5	ut	re	mi	fa	sol	la					
								6	ut	re	mi	fa		sol	la	
									7	ut	re	mi		fa	sol	la
E La Mi in spatio	F Fa Ut in linea	G Sol Re Ut in spatio	a la mi re	b fa	b ♮ mi	c sol fa ut	d la sol re	e la mi in linea	f fa ut in spatio	g sol re ut in linea	aa la mi re	bb fa ♮ mi	bb♮	cc sol fa	dd la sol	ee la


Stark.
X. Octava. Diapason.


I
III
IV
V
VI
VII
VIII

k,
ut

…ure librum audientes 157.